HARRY FETT

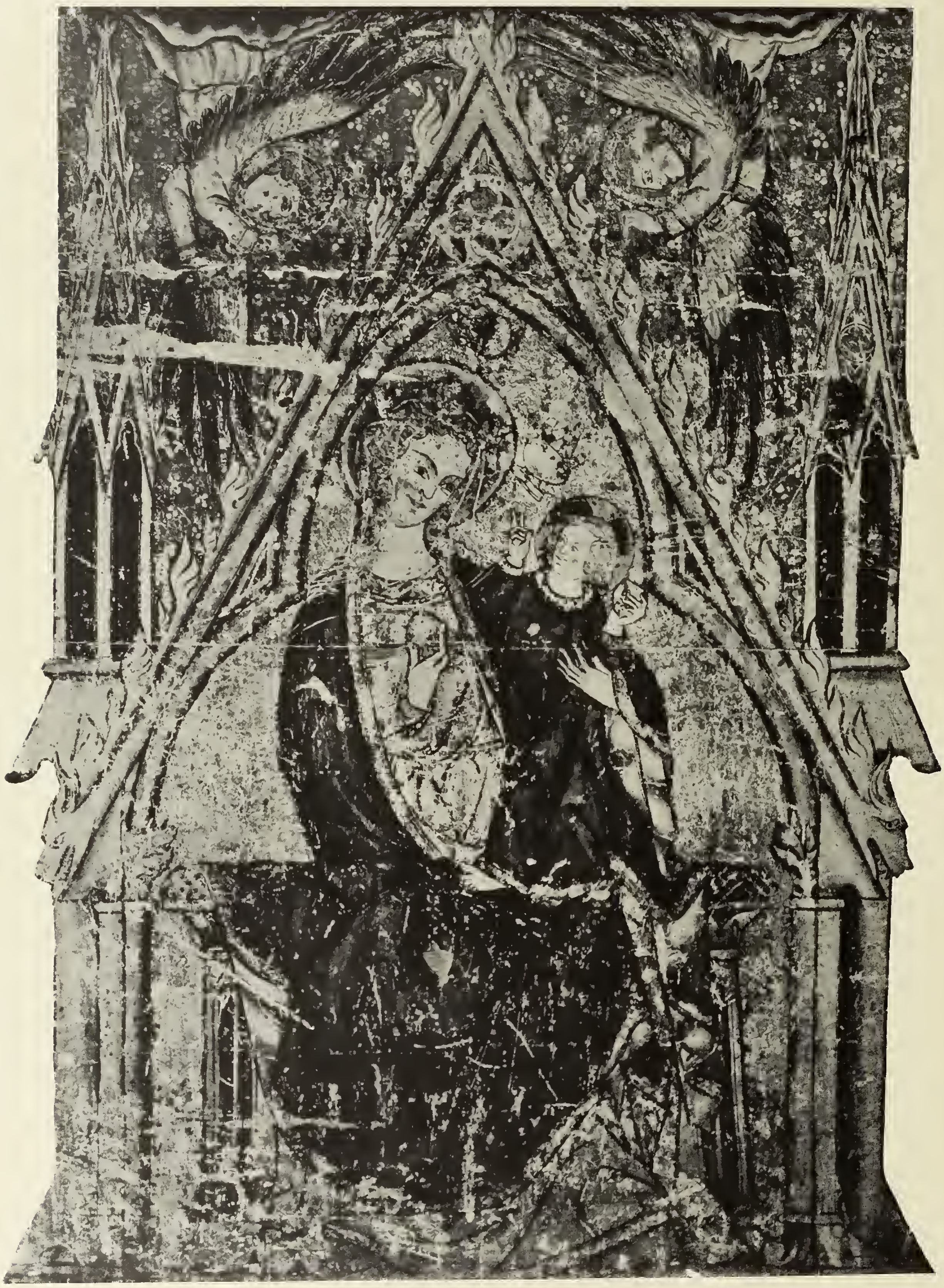
NORGES MALERKUNST
I MIDDELALDEREN

Dette verk er trykt i 500 salgseksemplarer numerert fra 1—500
samt i 200 eksemplarer numerert fra 01—0200

Nr. 376

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/norgesmalerkunst00fett



Maria med Kristusbarnet

Fra Dale=antemensalet

HARRY FETT

NORGES MALERKUNST
I MIDDELALDEREN

KRISTIANIA MCMXVII
ALB. CAMMERMEYERS FORLAG
LARS SWANSTRØM

Trykt i Centraltrykkeriet Kristiania 1917
Indbundet av universitetsbokbinder H. M. Refsum
Klicheerne utført av W. Scheel & Co.

Til

Alf Grieg og Haakon Schetelig

i erindring om fem aars samarbeide
for «Kunst og Kultur»

FORORD

Denne bok har i høiere grad end mange andre hat sin skjæbne. Den var planlagt for flere aar siden som et stort farveplancheverk og jeg arbeidet stadig omkring og i emnet, hvilket vil sees av mine større og mindre avhandlinger og publikationer som findes nævnt i litteraturfortegnelsen. Omstændigheter gjorde at offentliggjørelse av mit arbeide maatte fremskyndes. Lederen av John Grieg's trykkeri og forlag, Alf Grieg, hvis navn staar paa bokens første blad ved siden av min ven Haakon Schetelig's, var straks rede til at ta sin del av arbeidet. Intet blev spart for at boken, hvorav en del av hovedpunkterne trykkedes i vaarheftet 1915 i «Kunst og Kultur» skulde fremtræ saa rigt og fyldigt som mulig. Verket blev færdig like før jul med 256 kvartsider, 17 plancher, 245 billeder, og i et utstyr fuldt værdig det gamle trykkeri. Boken ventet paa et fransk resumé, da bergensbranden januar 1916 tok hele oplaget. Tilbake var kun det ene eksemplar, som benyttedes for utarbeidelsen av det franske resumé. Og dette ene eksemplar er nu en bibliografisk sjeldenhet, et dokument og en kuriositet. For mig personlig er det noget andet, mindet om et kjært samarbeide, som den store skjæbnesvangre brand avbrøt — skjæbnesvanger i mere end en mening. Alf Grieg maatte merket av sygdom samle sine kræfter paa igjen at reise sin bedrift efter branden. Dette fik han gjort, men længer strak ikke kræfterne til. — Nye mænd tar op hans arbeide, og jeg sender ham nu denne hilsen med tak for samarbeidet og i erindring om hans unge idealisme, hans villighet til at bære sin slegtsarvs forpligtelse. — Den nye utgave er i alt væsentlig et optryk av den gamle. Et par kapitler er noget omordnede, hvorved jeg tror at mine standpunkter er kommet tydeligere frem. Jeg gjentar saa mine ord fra første utgave: «Skolebestyrer B. E. Bendixens beskrivelse av det bergenske materiale maa altid huskes som den første gjennem gaaelse av det da forholdsvis ukjendte stof, og alle senere bearbeidere vil staa i taknemmelighetsgjæld til den gamle forsker. For mit arbeides vedkommende skylder jeg ogsaa en række videnskapsmænd stor tak. Mine venner professor Haakon Schetelig, museumsdirektør dr. M. Mackeprang, universitetsstipendiat Oluf Kolsrud har paa forskjellig maate støttet mit arbeide. Ved oversættelser og tekstkritik fra oldnorsk har bibliotekar dr. Kr. Kålund, professor dr. Hjalmar Falk og cand. mag. Sigurd Kolsrud ydet mig værdifuld hjælp. Fotograf O. Væring har tat den overveiende del av platerne for reproduktion av det norske materiale, og han har heri lagt sin kjendte omtanke og interesse.» — Stor tak skylder jeg docent Oluf Kolsrud og amanuensis W. P. Sommerfeldt for utarbeidelsen av registret, likeledes docent A. Jolivet, som i alt væsentlig har oversat det franske resumé. Hvor ikke bestemte stedsopgaver for antemensalerne er opgit, tilhører disse Bergens Museum. — Til klicheerne har Nansenfondet ydet et bidrag, hvilket for en del har gjort det rike illustrationsmateriale mulig. Hertil kommer yderligere til nytrykket et bidrag fra Universitetets jubilæumsfond.

Henrik III's segl, forarbeidet av Walter fra Croxton

Henrik III's segl

Haakon Haakonssøns segl, forarbeidet av Walter fra Croxton

Haakon Haakonssons segl

DE GOTISKE KULTURFYRSTER. ENGELSK MALERKUNST UNDER HENRIK III OG FORBINDELSEN MED HAAKON HAAKONSSØN 1
VORE ANTEMENSALER, DERES TEKNIK OG STIL 16
ULVIKMESTERENS REPRÆSENTATIONSKUNST OG DEN ÆLDRE SKOLE 25
KINSARVIKMESTEREN OG HANS KREDS 32
BRUDSTKKET FRA FET 42
VESTLANDSK BYGDEMALERI 44
OSLOSKOLEN OG HITTERDALSMESTEREN 49
DET MONUMENTALE MALERI. EPIKEREN FRA TORPE, BONDEMALEREN FRA AAL, HALLVARDSMESTEREN FRA VANG, PRYDKUNSTNEREN FRA VESTRE SLIDRE 55
MESTER IGNOTUS 69
AMICUS SCULPTORUM 78
MARIA-MESTEREN FRA TRØNDELAGEN 82
HØIGOTIK 89
MARIA-MIRAKLERS MESTER 99
MARIA-LEVNETS MESTER 109
MARIA-LEGENDENS MESTER 113
MATER-MISERICORDIÆ-MESTEREN 119
TIDENS MESTERVERK 127
HENRIKSHALLEN OG HAAKONSHALLEN. DET PROFANE MALERI 131
HØIGOTISK TRØNDERKUNST 142
TRØNDERSKE HELGENBILLEDER 149
DET KONSERVATIVE OSLO 157
REAKTION OG NYSKAPNING I BERGEN 162
ALTERTAVLEINDUSTRI PAA VESTLANDET 171
HAAKON DEN FEMTES OSLOMALERI 177
JURIDISK GENREMALERI 191
SVENSK OG DANSK MALERI 205
VORE MALERE OG LEGENDEN OM HVORLEDES JOMFRU MARIA HJÆLPER EN KUNSTNER SOM DJÆVELEN ER EFTER 211
DET MALERISKE I MIDDELALDEREN OG DEN NORSKE MALERSKOLE 221

ILLUSTRATIONSFORTEGNELSE

Side

De gotiske kulturfyrster, engelsk malerkunst under Henrik III og forbindelsen med Haakon Haakonssøn

Haakon Haakonssøns segl og Henrik III's. Forarbeidet av Walter av Croxton. Se indholdsfortegnelse.
Gode og onde magters kamp. Illustration til Davids salme XLIV i et engelsk psalter. Bibl. Nat., Paris, Ms. Lat. 8846 1
Scene fra St. Guthlacs liv. Brit. Mus., Harley. R. Y. 6 2
Fotvaskning. Westminster-spalteret Brit. Mus., Royal MS. IDX f. 4 2
Fremstillinger fra Olavslegenden. Psalter tilh. Yates Thompsons samling i London 3
Tronende Kristus. Engelsk psalter. Brit. Mus., Cotton M. S. Vesp. A i f. 1 4
Fra Robert av Bellos bibel. Brit. Mus., Burney M. S. 3. f. 10. 6 5
Haakon Haakonssøn med dronning og søn. Engelsk psalter, som formodentlig har tilhørt dronning Margreta Skulesdatter. Kobberstiksamlingen, Berlin 6
Maanedsbilleder fra dronning Margretas psalterium. Kobberstiksamlingen, Berlin 7
Maria med barnet. Aslak Bolts bibel. Ms. 61 4to, det Deichmanske bibliotek, Kr.a 8
Apostle. Aslak Bolts bibel. Ms. 61 4to, det Deichmanske bibliotek, Kr.a 9
Himmelfarten og den Helligaands utgydelse. Kristina Haakonsdatters psalter. Gl. kgl. saml. 1606. 4to, Kgl. bibl., Kbh. 10
Skapelsen. Aslak Bolts bibel. Ms. 61 4to, det Deichmanske bibliotek, Kr.a 11
De gamle slotsanlæg ved Westminster 12
Lykkens hjul. Vægmaleri i Rochester katedral 12
Kong Sveins erobring av England 1013, av Matthæus av Paris. Brit. Museum, Royal MS. 14 c VII. 13
Triumferende dyd i Henrik III's ældre stil, Westminsterpaladset. Efter Stothards kopier 13
Slaget ved Stanford bro 1066, av Matthæus av Paris. Brit. Mus., Royal MS. 14 c VII 14
Kong Sveins erobring av England 1013, av Matthæus av Paris. Brit. Mus., Royal MS. 14 c. VII. 15

Vore antemensaler, deres teknik og stil.

Antemensale fra høialteret i Westminsterabbediet, vistnok utført av Walter av Durham 16
Altertavle fra Soest. Altes Mus., Berlin 17
Madonna-antemensale fra Tudela, Aragon-skolen. Engelsk privateie 18
Antemensale fra det 11. aarh. i museet i Vich. 19
St. Peter martyr. Triptykon fra Sixena i museet i Barcelona 20
Theseus paa havets bund. Vasemaleri fra Eufronios's verksted 21
Fløitespiller og danserinde. Vasemaleri av Python og Epithetos 21
Græsk vasemaleri, i Boston 22
Digter, av Liang Kai, kinesisk maler fra omkr. 1200 23
Tronende Kristus paa Ulvik-antemensalet. Berg. Mus 24

Ulvikmesterens repræsentationkunst og den ældre skole

Tronende Kristus paa kobber-antemensalet fra Flaavær. Berg. Mus. 25
Apostle paa Ulvik-antemensalet. Berg. Mus. 26–28
Kristus. Mosaikbillede i Markuskirken i Venedig 29
Englehode paa madonnaskap fra Røldal. Berg. Mus. 29
Del av madonnaskap fra Røldal. Berg. Mus. 30
Tronende Kristus i et manuskript i den Arnamagnæanske samling (A. M. 679, 4to) 30
Engel paa madonnaskap fra Røldal. Berg. Mus. 31

Kinsarvikmesteren og hans kreds.

Peter og den seirende kirke paa Kinsarviktavlen. Berg. Mus. 32
Paulus og synagogen. Kinsarviktavlen Berg. Mus. 33
Djævelens fristelse. Kristina-psalteret. Gl. kgl. saml. 1606. 4to, Kgl. Bibl., Kbh. 34
Korsfæstelse. Antemensale fra Kinsarvik. Berg. Mus. 35
Korsfæstelse. Antemensale fra Hauge. Den nederste del av figuren tilhøire er restaurert. Berg. Mus. 36
Passionsbilleder. Antemensale fra Hauge. Berg. Mus. 37
Kong Davids kroning. Dronning Margretas psalter. Kobberstiksaml., Berlin 38
Salomos dom. Dronning Margretas psalter. Kobberstiksaml., Berlin 38
Del av vægmaleri. Kinsarvik kirke 39
Kong Davids kroning og hans kamp med Goliat. Initial fra Kristinapsalteret. Gl. kgl. saml. 1606. 4to. Kgl. Bibl., Kbh. 40
Engel. Kinsarvik-antemensalet. Berg. Mus. 41

Brudstykket fra Fet.

Bebudelsen og Kristi fødsel. Del av et antemensale fra Fet. Berg. Mus. 43
Bebudelsen. Tavlen fra Fet. Berg Mus. Farveplanche

Side

Vestlandsk bygdemaleri.

Engle. Fra ciboriealter i Hoprekstad kirke. Berg. Mus. 44
Ciboriealter i Hoprekstad kirke. Berg. Mus. 45
Maria med barnet. Takmaleri i ciboriealter fra Aardal kirke i Sogn. Berg. Mus. 45
Takmaleri i ciboriealter i Hoprekstad kirke 46
Takmaleri i ciboriealter fra Aardal kirke i Sogn. Berg. Mus. 46
Takmaleri i ciboriealter i Hoprekstad kirke 47
Malte planker fra Røldal kirke. Berg. Mus. 47—48

Osloskolen og Hitterdalsmesteren.

Tronende Kristus. Hitterdalstavlen. Univ. Oldsakssaml, Kr.a. Farveplanche
Apostelhoder. Hitterdals-antemensalet. Univ. Oldsakssaml. Kr.a 49
Tronende Kristus omgit av sittende apostle. Antemensale fra Hitterdals kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 50
Apostle. Hitterdals-antemensalet. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 51
Paulus og to apostle. Hitterdals-antemensalet. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 52
St. Peter. Hitterdals-antemensalet. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 53
Tronende Kristus. Torpe kirke 54

Det monumentale maleri. Epikeren fra Torpe, Bondemaleren fra Aal, Hallvardsmesteren fra Vang, Prydkunstneren fra Vestre Slidre.

Korsfæstelse, hvor krucifikset mangler, med Maria og Johannes, synagogen og kirken. Torpe kirke 55
Hvælvet foran koret i Torpe kirke 56
Apostle samt fremstillinger fra Margaretalegenden. Torpe kirke 57
Fotvaskningen. Detalj fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 58
Judaskysset. Detalj fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 58
Apostle samt fremstillinger fra Margareta-legenden. Torpe kirke 59
Takmaleri fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 60—61
Korsfæstelsen. Aal kirke. Univ. Oldsakssaml, Kr.a 62
Adam og Eva efter syndefaldet. Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 62
Adam og Eva før syndefaldet. Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 63
Nadveren. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 63
Detalj av takmaleri fra Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 64
Takmaleri fra Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 65
Scene fra Hallvardslegenden og fremstilling av tronende Kristus. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 66
Korsfæstelse. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 67
Dekorativt takmaleri i V. Slidre kirke 67
Apokalyptisk fremstilling. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841 68

Mester Ignotus.

Den hellige Blasius samt Kristi opstandelse og nedfart til helvede. Volbu kirke 69
Nadverd og fotvaskning. Volbu kirke 70
Antemensale. Volbu kirke 71
Marias kroning. Volbu kirke 72
Dele av et St. Martins-antemensale. Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 73
Bebudelsen og Marias og Elisabeths mote. Del av Maria-antemensalet fra Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 74
Antemensale. Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 74
Maria med barnet. Antemensalet fra Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 75
Side
St. Peter. Del av et triptykon fra Faaberg kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 76
Detalj av St. Peter. Triptykon fra Faaberg kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 77

Amicus sculptorum.

Passions-antemensale. Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 79
Kristus i Getsemane. Passionstavlen fra Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 80
St. Laurentius paa risten. Maleri paa helgenens statue fra Follebu kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 81

Maria-mesteren fra Trøndelagen.

Ridderen Bjørn Finssons liksten. Trondhjems domkirke 83
Maria. Brynhild Ranveigsdatters liksten. Trondhjems domkirke 84
Maria. Miniatur. AM. 249 c fol., Univ.-Bibl., Kbh 84
Antemensale. Børseskogn kirke 85
Bebudelse og Marias og Elisabeths møte. Børseskogntavlen. Børseskogn kirke 86
Maria. Børseskogntavlen. Berg, Mus. 86
Del av antemensalet i Børseskogn 87
Engel paa krusifiks fra Horg kirke. Vid. Selsk. Saml., Trondhjem 88

Høigotik.

Vaararbeide. Dronning Marys psalter. Brit. Mus. Royal 2 B. VII 89
Noas drukkenskap. Ludvig den helliges psalter. Bibl. Nat., lat. 10 525, Paris 90
Jeftas datter kommer med dans og spil sin far imøte. Ludvig den helliges psalter. Bibl. Nat., lat. 10 525, Paris 90
Kampen om hjertets borg. Kvinder forsvarer sig med blomster mot fremstormende riddere. Peterboroughpsalteret. Bruxelles ms. 9961 91
David og Samuel. Filip den smukkes breviarium, av mester Honoré 91
Maria og Elisabeth. Peterboroughpsalteret. Bruxelles ms. 9961 92
Tronende Kristus. Peterboroughpsalteret. Bruxelles ms. 9961 92
Alterfigur fra kapellet i Windsor. Vistnok av mester William 93
Engelsk konge, muligens Henrik III, av mester Walter. Efter tegning fra 1775. Vestusta monumenta 93
Maria. Arundelpsalteret 83 II Brit. Mus. 94
Fremstillinger fra Kristi barndom. Arundelpsalteret 83 II. Brit. Mus. 95
Kristus som barn i templet. Nederst falkejagt. Dronning Marys psalter. Brit. Mus. Royal 2 B. VII 96
Engelen viser sig for de hellige tre konger. Nederst ridderkamp. Dronning Marys psalter. Brit. Mus. Royal 2 B. VII 97
Apokalyptiske ryttere. Brit. Mus. 98

Maria-miraklers mester.

Maria med Kristusbarnet. Daleantemensalet. Se titelplanche
Kamp mellem kristne og hedninger. Dale-antemensalet. Berg. Mus. 99
Ødelanden og djævelen. Dale-antemensalet. Berg. Mus. 100—101
Mariabilledet stilles op paa muren, og tyrkerhovedet stryter ned (se s. 244, sp. 3) 102
Judaskysset. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 103
Korsnedtagelsen. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 104
Gravlæggelsen og opstandelsen. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 105
Korsfæstelsen. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 106
Korsfæstelsen. Nestavlen. Berg. Mus. Farveplanche
Engel. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 107
Passionsbillede. Nes-antemensalet. Berg. Mus. 108

Side

Maria-levnets mester.

Kristi fødsel og kongernes tilbedelse. Hammertavlen. Berg. Mus. 109

Marias og Elisabeths møte. Hammertavlen. Berg. Mus. 110

Fremvisningen i templet. Hammertavlen. Berg. Mus. 111

Maria-legendens mester.

Maria. Oddatavlen. Berg. Mus. 112

Anna og Joakim utvises av templet. Oddatavlen. Berg. Mus. 113

Marias fødsel. Oddatavlen. Berg. Mus. 114

Marias trolovelse fra Oddatavlen. Berg. Mus. Farveplanche

Marias friere. Oddatavlen. Berg. Mus. 115, 117

Maria paa tempeltrinene. Oddatavlen. Berg. Mus. 118

Mater-misericordiæ-mesteren.

Henrik III's gravsted i cosmatarbeide i Westminsterabbediet 119

Bebudelsen. Aardaltavlen. Berg. Mus. 120

Kristi fødsel. Aardaltavlen. Berg. Mus. 121

Detalj fra Edvard Confessors skrin. Cosmatarbeide. Westminsterabbediet 122

Hyrdernes forkyndelse. Aardaltavlen. Berg. Mus. 123

Maria med barnet. Aardaltavlen. Berg. Mus. 124

Maria og Elisabeth. Aardaltavlen. Berg. Mus. 125

Maria, detalj. Aardaltavlen. Berg. Mus. 126

Tidens mesterverk.

Marias og Elisabeths møte. Freske av Giotto i Madonna dell' Arena, Padua 127

Kristus opvækker Lazarus. Freske av Giotto i Madonna dell' Arena, Padua 128

Madonna dell' Arena. Padua 129

Judas's kys. Detalj av Giottos freske i Madonna dell' Arena 130

Henrikshallen og Haakonshallen. Det profane maleri.

Fra Ezekias's historie. Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham 131

Fra Elias's og Ahazja's historie. Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham 132

Fra profeten Elisa's historie og Makkabæernes kampe. Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham 133

Henrikshallen i Westminster. Efter Vetusta Monumenta 134

Dekorert bænk i Westminsterabbediet, utført av mester Walter og hans søn Thomas 134

Kroningsstol, utført av Walter fra Durham 135

Sittende konge fra den engelske kroningsstol, malt av Walter fra Durham 135

Middelaldersk kroningsbillede med fremstilling av Edvard Confessor. Fra Henrikshallen i Westminster 136

Keiser Heraklius bringer korset til Jerusalem. Nedstryn-antemensalet. Berg. Mus. 137

Chosroes erobrer det hellige kors. Nedstryn-antemensalet. Berg. Mus. 138

Chosroes med korset paa glashimlen samt hans kamp med keiser Heraklius. Nedstryn-antemensalet. Berg. Mus. 139

Keiser Heraklius bringer barfotet korset ind i Jerusalem og stiller det op paa høialteret. Nedstryn-antemensalet. Berg. Mus 140

Keiser Heraklius dræper Chosroes. Nedstryn-antemensalet. Berg. Mus. 141

Høigotisk trønderkunst.

Nadverdens indstiftelse. Eidstavlen. Berg. Mus. 142

Marias død og Maria frelser en munk. Antemensalet fra Vannelven kirke. Berg. Mus. 143

Sid

Maria frelser et barn. Antemensalet fra Vanelven kirke. Berg. Mus 143

Indtoget i Jerusalem, hudflettelsen, kvinderne ved graven. Eidstavlen. Berg Mus. 144

Nadverden, Kristus bærer sit kors, nedfarten til helvede. Eidstavlen. Berg. Mus. 145

Judas's kys, Kristi korsfæstelse og opstandelse. Eidstavlen. Berg. Mus. 146

Kristi forhaanelse, korsnedtagelse og himmelfart. Eidstavlen. Berg. Mus. 147

Gravplate av marmor fra Sakshaug kirke. Berg. Mus 148

Trønderske helgenbilleder.

St. Olavs skrinlæggelse. Trondhjems-antemensalet. Nationalmuseet, Kbh. 149

Trondhjems-antemensalet. Nationalmuseet, Kbh. 150

St. Olav gir før slaget kirken rike gaver. Trondhjems-antemensalet. Nationalmuseet, Kbh. 151

Bispeindvielse. Islandsk miniatyr. Isl. membr. 16, 4to, Kgl. Bibl., Sth. 152

St. Olav helbreder en blind. Christiern I's reisealter. Nationalmuseet, Kbh. 152

Biskoper. Islandsk miniatyr. Isl. membr. 5 fol., Kgl. Bibl., Sth. 153

Sittende høigotisk Olavsbillede fra Arnarbælisbok. A. M. 135 fol. Univ. Bibl., Kbh. 153

Erkebiskop Øystein, St. Olav og St. Peter. Antemensale fra Kvæfjord kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 154

Christiern I's reisealter. Nationalmus., Kbh. 155

Det konservative Oslo.

Maria-tavle fra Øie i Valdres. Univ. Oldsakssaml., Kr.a. 157

Detalj fra antemensalet fra Øie i Valdres. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 158

Simon. Detalj fra antemensalet fra Øie i Valdres. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 159

Botolvs-tavlen, antemensale fra Aardal i Sogn. Berg. Mus. 160

St. Olavs død. Botolvs-antemensalet fra Aardal i Sogn. Berg. Mus. 161

Reaktion og nyskapning i Bergen.

Antemensale fra Tjugum kirke med Maria og Johannes den døper. Berg. Mus. 162

Del av Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn. Berg Mus. 163

Kristi fødsel. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn. Berg. Mus. 164

Hyrdernes forkyndelse Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn. Berg. Mus. 165

De hellige tre konger. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn. Berg. Mus. 166

Bebudelsen. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn. Berg. Mus. 166

Antemensalet fra Mǫðruvellir paa Island. Þjóðmenjasafn Íslands, Reykjavik 167

Musicerende engel. Samnangertavlen. Berg. Mus. 167

Apostlene Andreas, Thomas (?) og Jacobus major. Samnangertavlen. Berg. Mus. 168

Diakon og biskop. Samnangertavlen. Berg. Mus. 168

Apostlene Judas Thaddæus, Bartholomæus og Petrus. Samnangertavlen. Berg. Mus. 169

Engel. Samnangertavlen. Berg. Mus. 169

Maria Magdalena. Samnangertavlen. Berg. Mus. 170

Altertavleindustri paa Vestlandet.

Bebudelse. Det andet antemensale fra Dale kirke i Sogn. Berg. Mus. 171

Hyrdernes tilbedelse og fremvisning i templet. Det andet antemensale fra Dale kirke i Sogn. Berg. Mus. 172

Maria frelser jødegutten ut av den brændende ovn. Aarsdalstavlen II. Berg. Mus. 172

Side
Korsfæstelse. Opstandelse og nedfart til helvede. Aardaldaltavlen (II). Berg. Mus. 173
Korsfæstelse med passionsbilleder. Antemensalet fra Røldal. Berg. Mus. 174
Antependium fra Stafafells kirke paa Island. Nationalmus., Kbh. 175
Antependium fra Hrafnagil kirke paa Island. Nationalmus., Kbh. 175
Antependium fra Svalbarðs kirke paa Island. Nationalmus., Kbh. 176

Haakon den femtes Oslomaleri.

Haakon den V's segl fra 1306 177
Saul krones. David synger for Saul. Tronende Kristus. A. M. 227 fol. Univ.⸗Bibl., Kbh. 178
Jehova og Josva. Paktens ark bæres rundt Jerikos mure. A. M. 227 fol. Univ.⸗Bibl., Kbh. 179
Gaara nedrevne stavkirke i Telemarken 179
Frise fra Gaara kirke i Telemarken. Efter skitse av F. W. Schiertz 1837 180
Av vægmaleri fra Dyste kirke paa Toten. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 180
Jakobs drøm og Jakobs offer. Dronning Isabellas psalter i München, cod. gall. 16 181
Frise med fugle fra konventstuen i Olavsklosteret i Oslo 181
Antemensale i Bø kirke i Telemarken 182
Kristushode i baandsiyng. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Univ.⸗Bibl. Kbh. Paa smudsbladet
Kristus og Maria. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Paa titelbladet
Maria med barnet. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Paa ryggen
Rytter. St. Christophorus. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to, Univ.⸗Bibl., Kbh. 183
Kamp med trolde. Kristushode. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Univ.⸗Bibl., Kbh. 184
Drikkelag. Gud fader skaper universet. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Univ.⸗Bibl., Kbh. 185
En døendes sjæl føres til himmelen av engle. St. Peter. Fra tegneboken A. M 673 a 4to. Univ.⸗Bibl , Kbh. 186
St. Michael. Donatorfigur. Fra tegneboken. A. M. 673 a 4to. Univ.⸗Bibl., Kbh. 187
Mariafremstillinger samt en Olavsfigur der ogsaa efter indskriften kan brukes som model for andre helgener. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to. Univ.⸗Bibl , Kbh. 188
Antemensale fra Ulnes kirke i Valdres. Univ. Oldsakssaml., Kr.a 189
Detalj fra Ulnes⸗antemensalet 190

Juridisk genremaleri.

Gjestebud fra Alexanders historie. Kgl. Bibl., Bryssel 191
Hjemkommen kriger finder sin hustru gift. Falden kvinde tilbydes egteskap. Fra Honoré's miniatyr i Gratians Dekret i Bibl. i Tours 192
Konge og biskop. Kristendomsbolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 193
Undervisning. Aristoteles⸗kommentaren. Kgl. Bibl., Bryssel 193
Kong Magnus overgir landsloven. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl. Kbh. 194
Tronende Kristus med knælende konge og biskop under. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl. Kbh. 195
Krigere i skibsstavnen. Foran Landevernsbolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 196
Kongen overrækker et retsdokument. Foran Mannhelgebolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 196
Arvingen trykker kongens haand. Fra Arvebolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 197
Side
Dommer og arving. Fra Arvebolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 197
Jord indløses. Foran Landabridge. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 198
Godseier og leilænding. Fra Landsleiebolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 198
En handel indgaaes. Fra Kaupabolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 199
Forbryder straffes. Fra Tyvebolken. Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl. Kbh. 199
Manddrap. Fra Mannhelgebolken. Gl. kgl. saml. 3269 A 4to., Kgl. Bibl., Kbh. 200
Seilads. Fra Farmannabolken. Gl. kgl. saml. 3269 A 4to. Kgl. Bibl., Kbh. 200
Kvæghandel. Fra Kaupabolken. Gl. kgl. saml. 3269 A 4to, Kgl. Bibl., Kbh. 200
En henrettelse. Flateyjarbók. Gl. kgl. saml. 1005 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 200
Mand og kvinde. Maleri paa Lødveloftets portal 201
Harald Haarfagre med skjænkesvend. Flateyjarbók. Gl. kgl. saml. 1005 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 201
Ældre mand hjælpes av yngre. Nederst kvinde med barn. Ved kapitlet om forsørgelsespligt. A. M. 350 fol., Univ. Bibl. Kbh. 202
Kjæmpende krigere. Flateyjarbók. Gl. kgl. saml. 1005 fol., Kgl. Bibl., Kbh. 203
Den sleipe taler. Fra den islandske Physiologus 204

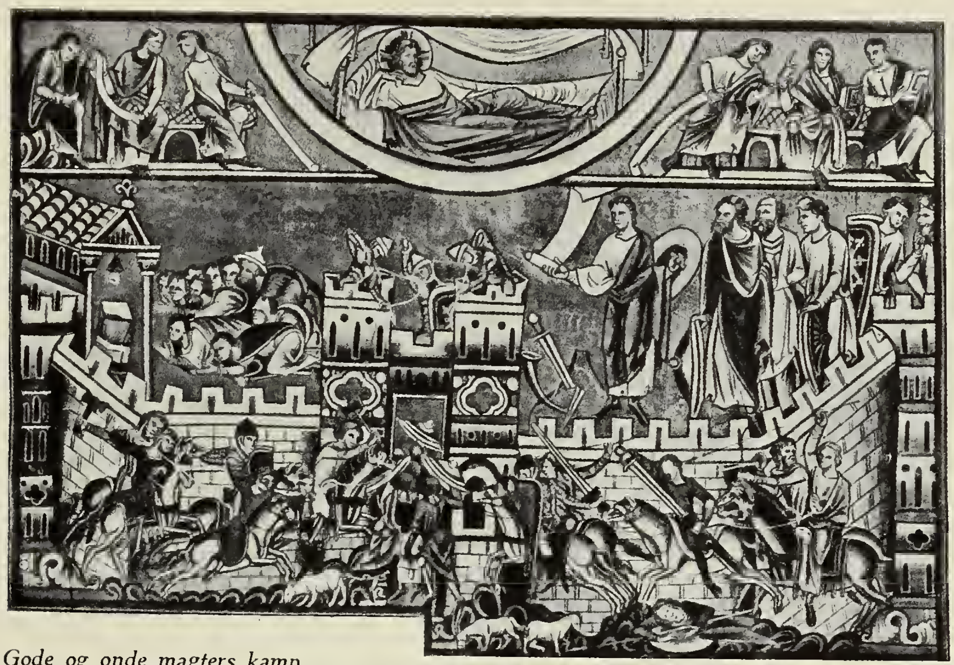
Svensk og dansk maleri.

Marias død. Råda kirke i Vermland 205
Del av antemensalet fra Lögum i Slesvig. Nationalmus., Kbh. 206
Dekorationer fra Björsäter kirke i Östergötland 207
Scene fra Björsätermalerierne 208
Profeten Ezekiel. Råda kirke i Vermland 208
Tronende Kristus. Lögumantemensalet. Nat. mus. Kbh. 209
Petrus. Fra Björsäter 209

Vore malere og legenden om hvorledes jomfru Maria hjælper en kunstner som djævelen er efter.

Mariabilledet støtter en maler, som djævelen vil rive ned av stigen. Fra Dronning Marys psalter 211
Blad av Villard de Honnecurts tegnebok 212
Drikkelag med trold, ryttere, boginitialer, skitserede dyr. Fra den islandske tegnebok A. M. 673 a 4to. Univ. Bibl., Kbh. 213
«Hallvardsmesteren» og hans medhjælper paa knæ foran Maria. Fra takmalerierne i den nedrevne kirke i Vang i Valdres 214
Kirkemodel i Hedalens kirke i Valdres 215
Detalj fra kirkemodel i Hedalens kirke i Valdres 216
Detalj av kirkemodel fra Reinli kirke. Univ. Oldsakssaml. Kr.a 217
Jorsalaborg. Tegning fra 13. aarh. A. M. 736 I 4to. Univ. Bibl., Kbh. 218
Djævel. Fra Røldaltavlen. Berg. Mus. 219
Djævel. Fra Røldaltavlen. Berg. Mus. 220

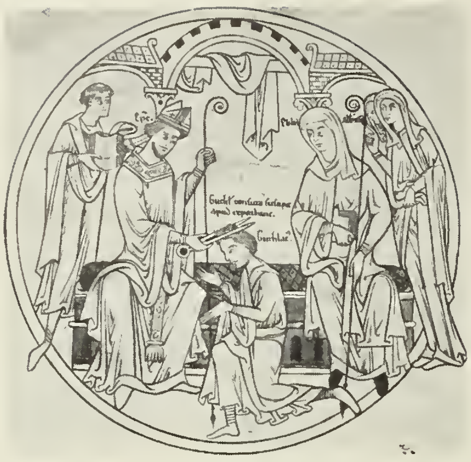
Antemensalet fra Ulvik. Berg. Mus. 234
Antemensalet fra Kinsarvik. Berg. Mus. 234
Antemensalet fra Kaupanger. Berg. Mus. 235
Antemensale fra Hauge kirke. Berg. Mus. 235
Antemensale fra Dale kirke (I). Berg. Mus. 236
Antemensale fra Næs kirke, Sogn (I). Berg. Mus. 236
Antemensalet fra Hammer kirke. Berg. Mus. 237
Antemensalet fra Odda kirke. Bergens Mus. 237
Antemensalet fra Nedstryn kirke. Berg. Mus. 238
Antemensalet fra Eid kirke, Romsdalen. Berg. Mus. 239
Antemensalet fra Nes kirke, Sogn (II). Berg. Mus. 239



Gode og onde magters kamp.
Illustration til Davids salme XLIV i et engelsk psalter. Bibl. Nat., Paris, Ms. Lat. 8846.

DE GOTISKE KULTURFYRSTER
ENGELSK MALERKUNST UNDER HENRIK III OG FORBINDELSEN MED HAAKON HAAKONSSØN

Vor malerkunst begynder under Haakon Haakonssøn, kulturfyrsten i vor historie. Som de samtidige monarker, Henrik III i England, Ludvig den hellige i Frankrike, keiser Fredrik II av Tyskland, som han stod i tildels intim forbindelse med, var han likefrem personlig interessert i at arbeide kunsten frem i sit land. Hans kulturprogram er tydelig nok formulert i Kongespeilet, hvor vi ser hævdet, at majestæten ikke alene er kilden til al offentlig magt, men ogsaa oprindelsen til forfinet livsglæde og dannelse. Kilden til al offentlig magt ønsket de gotiske monarker selv at være, og de arbeidet konsekvent henimot enevoldsmagt. De tok i saa henseende litet hensyn til Thomas av Aquinos fromme parlamentariske sværmerier. Dette gjælder like meget «helgenen» Ludvig IX som «fritænkeren» Fredrik II eller den svake politiker Henrik III. Som de græske tyranner, renaissancens fyrster eller enevoldstidens konger søkte monarkerne sit magtprograms ideelle berettigelse i utstrakt mæcenatsvirksomhet. Dette er god gammel enevoldspolitik. Samtidig gjaldt det i middelalderen at hævde den verdslige magt likeoverfor kirken, som saa at si forsøkte at monopolisere kunst og kultur. Fredrik II's glimrende kulturhof i Syd-Italien stillet sig ogsaa i bestemt opposition til middelalderens kirkelige kultur og bygget maalbevisst paa antiken og orienten. Ludvig den hellige, som stod midt i den samtidige kirkelig-franske kunstbevægelse, formet sin egen hofstil, hvor bl. a. den tydeligste overgang til høigotik markeres baade i arkitektur, skulptur og



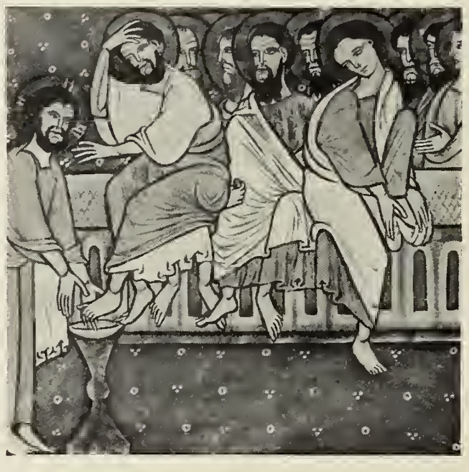
Scene fra St. Guthlac's liv. *Brit. Mus., Harley. R. Y. 6.*

maleri. Ogsaa Henrik III's merkelige mæcenatvirksomhet fremkalder i England nye kunstneriske impulser. Paa alle omraader var han virksom, i arkitektur som i skulptur, malerkunst og kunstindustri. Det synes næsten at ha været en ren renaissancedrift mot skjønhet over denne i politik ofte svake og holdningsløse konge. Hans direkte indflydelse paa engelsk kunstliv kan neppe overvurderes.

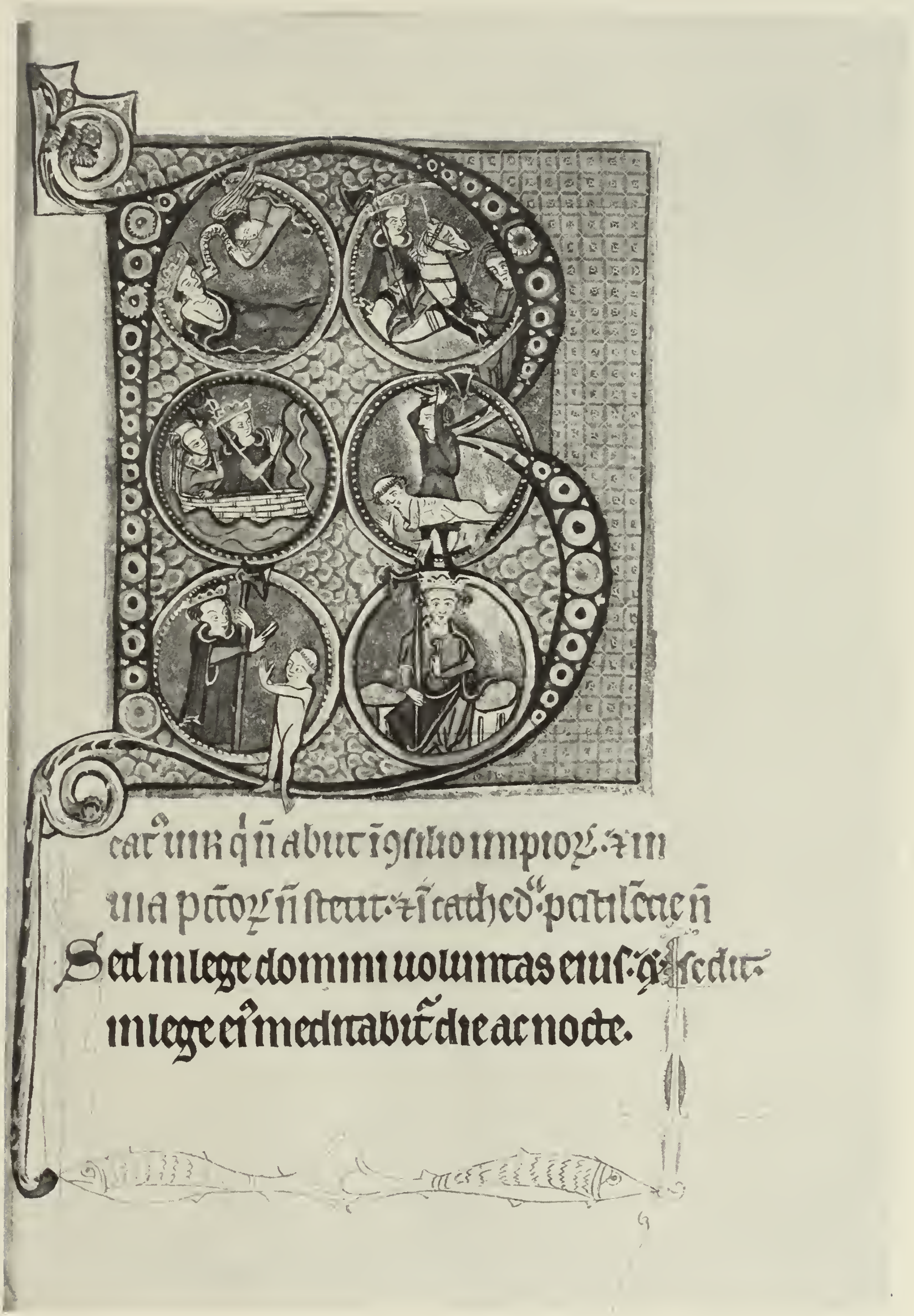
Like siden angelsaksernes tid hørte England i middelalderen til de kunstnerisk ledende land i Europa. Ikke i nogen anden malerskole i middelalderen møter vi en saadan kraft i uttrykket, saadan formsikkerhet i iagttagelsen, som i den angelsaksiske skole. Naturligvis mangler evnen til at gi det menneskelige legeme de rette former, og naturen sin rent naturalistiske sandhet. Figurerne er langtuttrukne, hænderne for store, benene for lange, men disse feil overvindes ved en nervøs bevægelighet, en magt i uttrykket, som stadig sætter en i ny forbauselse. Desuten møter man den rikeste ornamentik.

Det er ikke tvil om, at angelsakserne staar sterkt under byzantinsk indflydelse. Græske ord og uttryk møter man i det angelsaksiske latin. Græsk var likesom finere, som fransk i det 18de aarh. Kongerne kaldte sig f. eks. ofte «Basileus». — «Eadredus basileus Anglorum» omtales i kongebreve, og vi hører tale om græske biskopper i England.

Da saa de mægtige samfundsopbyggende normanner erobret England, viste de sig paa flere kunstneriske omraader at være de beseirede underlegne. De dyrker arkitekturen, kunsten for herskere og for herskerfolk, og fører derind en storstilet magt og massevirkning. Deres arkitektur er matematisk, næsten kubistisk, for at bruke et moderne uttryk, men paa de rent kunstneriske omraader, paa maleri og paa prydkunst, dér fortsætter i meget de angelsaksiske traditioner. Den nye stil fjerner sig noget fra den gamle angelsaksiske, men i sin fantasifulde rigdom, sit dramatiske liv, den kunstneriske utførelse, føler man sammenhængen med den ældre tid. I slutten av det 12. og begyndelsen av det 13. aarh. er det, som en formelig storm raser i den paa byzantinisme opbyggede formverden. Denne storm spores mange steder i Europa og har formet grupper, som i vild særhet ikke finder sin make i hele kunstens historie — den østasiatiske ikke undtat. Men intet sted gaar bølgerne saa høit som i den øst-engelske kunst. Det kan være tilstrækkelig at henvise til det mægtige psalter, som opbevares i Nationalbiblioteket i Paris. Vi avbilder en illustration i Davids salme XLIV, som viser, hvorledes Gud skjærmer sit folk likeoverfor hedningerne. Hvilken lidenskap er der ikke kommet ind i den byzantinske stil, dens ranke høihet er hvirvlet bort, og isteden et liv, som gjør denne tids engelske malerkunst til en av de interessanteste i kunstens historie. Denne bevægede engelske byzantinisme er det av betydning for os at studere, fordi det er av denne jordbund, vor maler-



Fotvaskning. *Westminster-psalteret.* *Brit. Mus., Royal MS. 1 D X f. 4.*



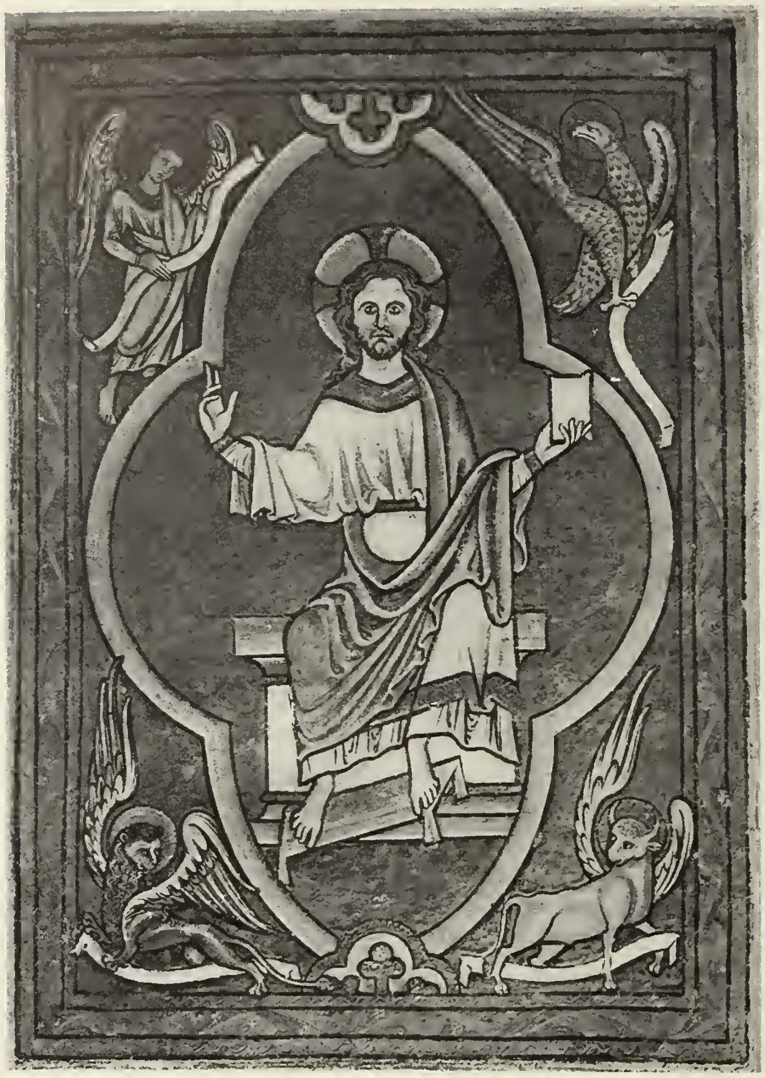
eatꝰ uir q̄ ñ abiit ī ꝯsilio impioꝝ· ⁊ in

uia pc̄coꝝ ñ stetit· ⁊ ī cathed'· pestilēcie ñ

Sed in lege domini uoluntas eius· ⁊ sedit·

in lege eiꝰ meditabit̄ die ac nocte.

Fremstillinger fra Olavslegenden.
Psalter tilhørende Yates Thompsons samling i London.



Tronende Kristus.
Engelsk psalter.

Brit. Mus., Cotton MS. Vesp. A i f. 1.

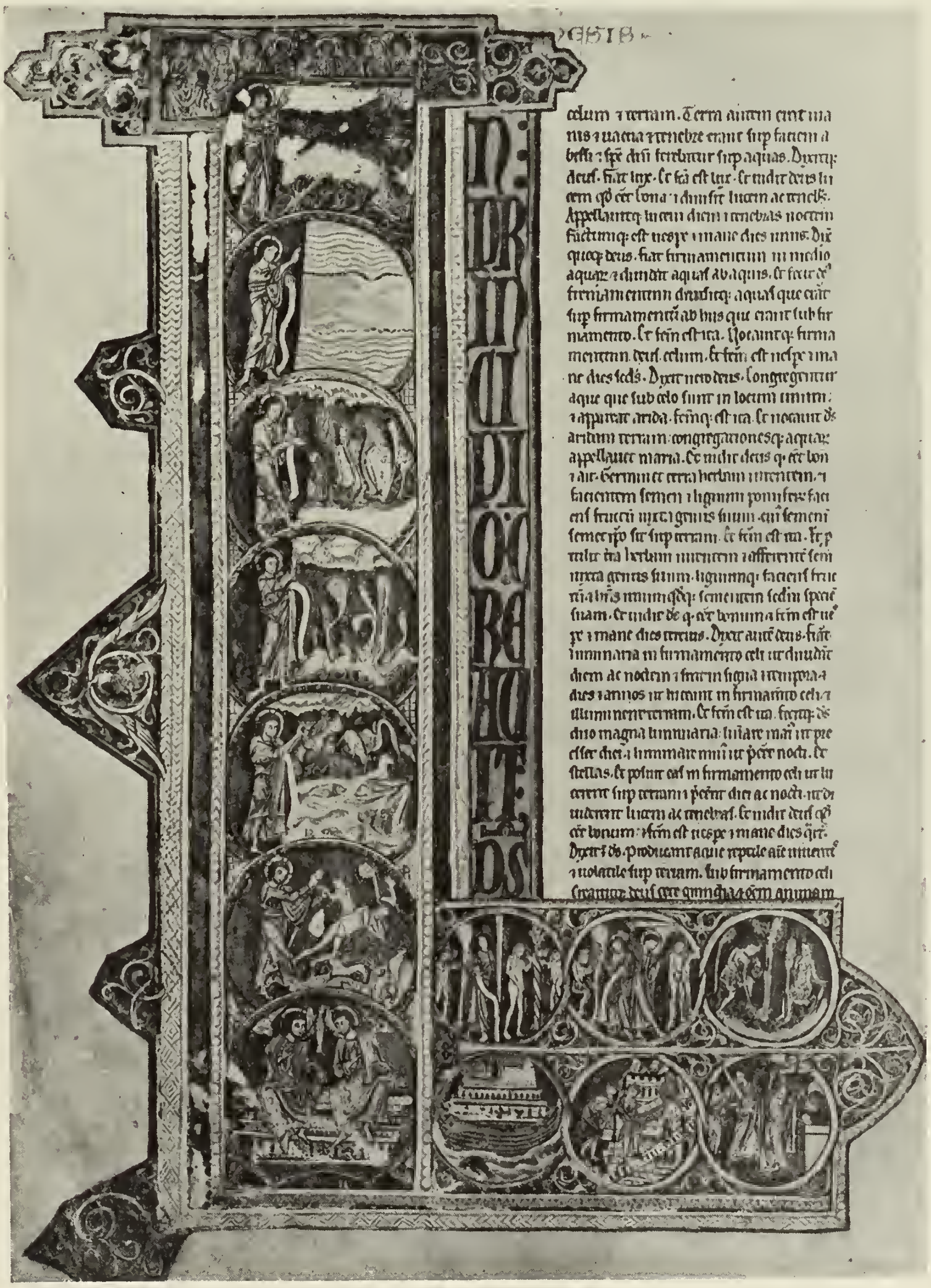
kunst spirer frem, og i dette byzantinske ser vi en av den engelske malerkunsts sterkeste sider under den tidlige middelalder. Det er ogsaa i virkeligheten her, vi kan studere overgangen til det gotiske maleri.

Den fine kjender av fransk middelaldermaleri, grev Georg Vitzthum, siger i sit arbeide over pariserminiatyrerne: «En nøie undersøkelse vilde tilslut bringe bevis for, at de sidste kilder til den gotiske stil i det nordeuropæiske maleri er at søke i England. I virkeligheten lærer en nøiagtig forfølgelse av den gotiske stil til sine kilder os, at kun i England har der foregaat en organisk overgang fra den romanske tegnerstil til det gotiske maleri.» Det er en egen logik, som gir det engelske maleri dets styrke, den holder bevægelsen inden en bestemt ramme, mot et bestemt maal. Franskmændene gjør eiendommelige særindsatser — imellem saa sterke, at de tilfører bevægelsen nyt liv, og noget av den egte franske «esprit» kaster lysende geniglimt over stilutviklingen. Vi kan her studere noget av denne evige vekselvirkning mellem engelsk og fransk: den britiske tyngde virker næsten latent over Kanalen, mens særprægede og sterke franske indsatser ikke kan undlate at gjøre sin indflydelse gjældende selv hos det folk, som om sig selv, gjennem en engelsk kunsthistoriker, bekjender: «We English are afflicted with a natural incapacity for learning from other people.»

I de østengelske klosterskoler er det, vi kan studere stadier i denne stils utvikling. Arbeider falder endogsaa helt sammen med den franske stil, ja man kan imellem praktisk talt ikke skille enkelte, siger I. A. Herbert, den sidste engelske bearbeider av miniatyrkunsten. Englands kunstnere arbeider sig ut av byzantinismen dels gjennem en ophobning av linjer, denne krusning av overflaten, som vi kjender fra skulptur, dels gjennem en markering av de enkelte foldekammer. Det er denne sidste linje, som fører over i høigotikens stil. Dette gjenfindes saavel i engelsk som i fransk malerkunst, i skulptur har vi bevægelsen i dens monumentale karakter paa linjestilen ved portalerne i Chartres i motsætning til pariserstilen ved Nôtre Dame og i Amiens. I et par eksempler skal vi søke at gi et billede av denne utvikling, og da særlig ta hensyn til stilmotiver, vi senere skal gjenfinde i vor egen kunst. I udmerkede billeder i British Museum skildres lokalhelgenen St. Guthlac's liv. Det 12. aarh.s tegnemaner har vi her tydelig, men vi sporer den nye bearbeidelse av linjerne, som skal bestemme det

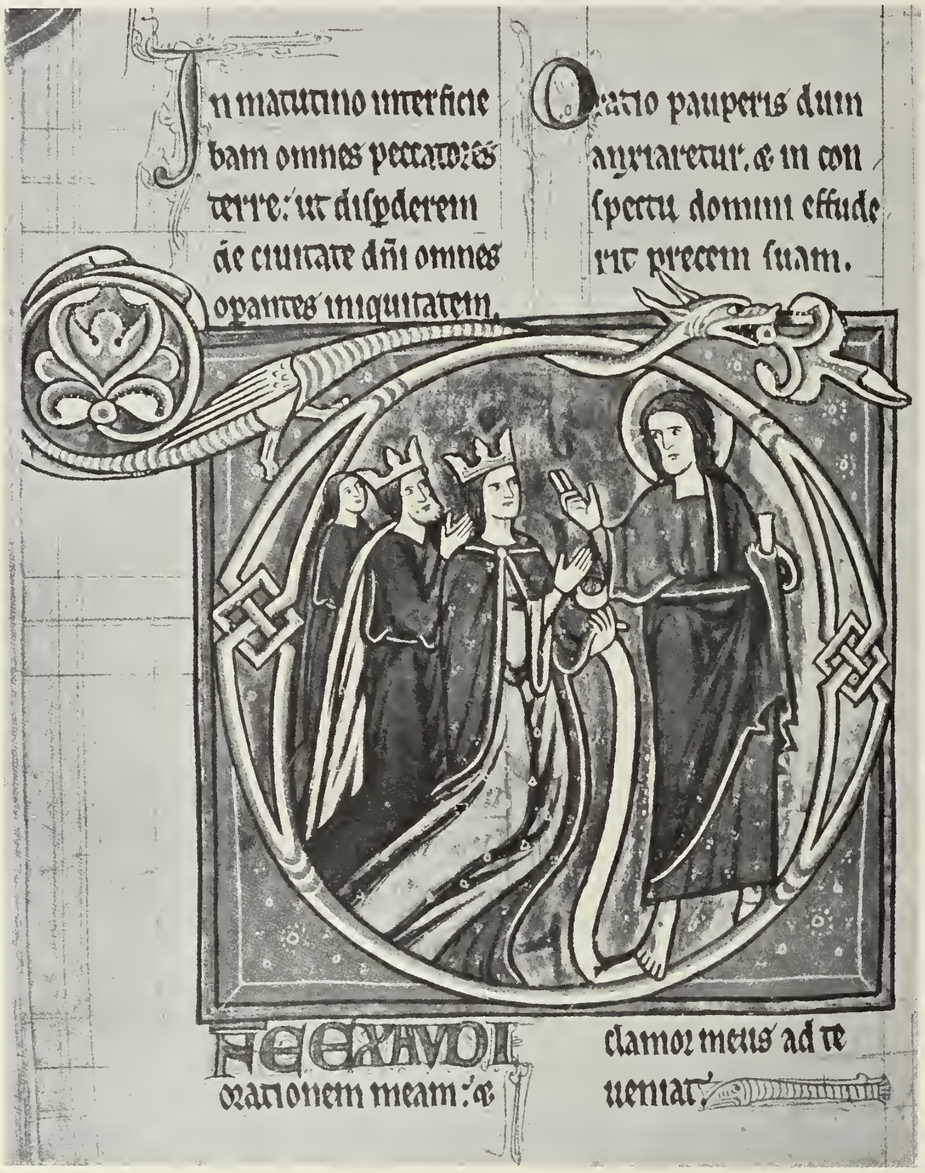
13. aarh.s stil. I. A. Herbert siger i sit verk «Illuminated manuscripts» (London 1911) om denne Crowlandmester: «Her finder vi den engelske tradition i linjekunsten, fri for angelsaksiske ekstravaganser, fæstnet og modnet i kontakt med anden kunst. Linjen er nu blit fast og klar. Der er en tendens til at gjøre legemet langt, men den fine, livlige karakteristik gir disse tegninger en helt enestaaende tiltrækning.»

Den nye linjestil møter vi i Westminster-psalteret i British Museum, og denne gaar nu igjen i en række arbeider. Det blir noget ekstravagant, skissemæssig i linjeføringen, forsøk til realisme i typerne. Bevægelsesmotiver overdrives ofte sterkt. Se apostelen Johannes's ene ben ved fotvaskningen. Det bekjendte Peterborough-psalter, som findes i den antikvariske forening i London, har en bestemtere, mere markert strek. Billedet s. 4 av en tronende Kristus er et nærbeslegtet arbeide. Alle disse billeder skriver sig fra klosterskoler, som vi staar i en intim forbindelse med. Likesom vi i vor malerkunst vil finde tydelige spor av paavirkninger, saa har vi i Carrow-psalteret i den bekjendte privatsamler Yates Thompson's bibliotek et grovere psalter fra midten av det 13. aarh., men dog nær indpaa Peterborough-psalterets stil. Det er muligens arbeidet i selve Bury St. Edmund's-klosteret, hvor som bekjendt erkebiskop Øystein opholdt sig som landflygtig under stridigheterne med kong Sverre. Her har vi den samme markerte linjestil, og hvad der for os er av særlig interesse, en serie fremstillinger av St. Olav. Vi har Olavs drøm, slaget ved Stiklestad, hans seilads, legenden om den overfaldte prest, samt Olav paa tronen. Man forstaar, hvor intime kulturforbindelserne var, idet Olavslegenden fuldstændig korrekt fremstilles i tidlige engelske manuskripter med tildels helt lokale optrin. Sam-



Fra Robert av Bello's bibel. Brit. Mus., Burney MS. 3. f. 10. 6.

men med antemensalet fra Kaupanger har vi her de ældste kjendte fremstillinger av legenden. — Ved siden av psalterne — disse fornemme damers bønnebøker — har vi i biblerne en stor middelaldersk billedkreds. I den bekjendte Robert av Bello's bibel fra Canterbury gaar den nye linjestil ved siden av byzantinske bevægelsesmotiver og gir arbeidet en forunderlig rigdom. Her avbildes s. 5 en række scener fra skapelseshistorien, hvilke vi delvis vil gjenfinde i senere norsk materiale.

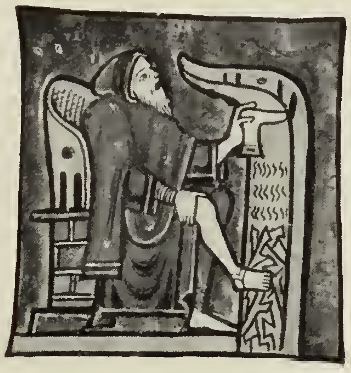

In matutino interficie
bam omnes peccatores
terre: ut disperderem
de ciuitate dñi omnes
operantes iniquitatem.
Oratio pauperis dum
anxiaretur. et in con
spectu domini effude
rit precem suam.
DNE EXAUDI
orationem meam
clamor meus ad te
ueniat

Haakon Haakonssøn med dronning og søn. Kobberstiksamlingen, Berlin
Engelsk psalter, som formodentlig har tilhørt dronning Margreta Skulesdatter.

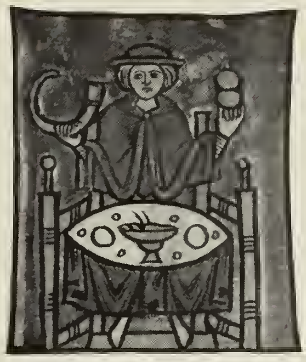
Denne tunge markerte stil gaar igjen i et for os historisk vigtig arbeide, som dr. Ellen Jørgensen har offentliggjort i dansk Historisk Tidsskrift r. 8, bd. III (1911). Det er et psalterium, som vistnok har tilhørt Haakon Haakonssøns dronning, Margreta Skulesdatter, og som nu opbevares i kobberstiksamlingen i Berlin. Psalteret indeholder først en kalender, dernæst Davids salmer, trosbekjendelsen, bønner, litani o. s. v. Kunstnerisk er det et middelmaadig arbeide i den litt ældre engelske klosterstil. Som man ser, virker dragten tung og massiv, ældre end den, vi senere skal gjenfinde hos vore egne. Av særlig interesse er initialen til «Domine exaudi» (Ps. 101), hvor Ellen Jørgensen med rette fremhæver, at vi her maa ha et billede av Haakon Haakonssøn og dronningen, samt Haakon den unge. Psalteret er som sagt et middelmaadig arbeide uten større kunstnerisk betydning, men det har for os sin store historiske interesse.

Den franske stilstigning har vi bevaret i to udmerkede Pariserarbeider, som likeledes i middelalderen har været i Norge. Det ene er Kristina Haakonsdatters psalterium i Kjøbenhavns kongelige bibliotek, det andet Aslak Bolts bekjendte bibel i det Deichmanske bibliotek i Kristiania. Ofte i verden klær datteren sig flot og rikt i forhold til moren, og i Kristinas psalter eier vi et av tidens mesterverker, mens morens bønnebok var et forholdsvis tarvelig arbeide. Kristina-psalteret gaar ind i den række av betydelige franske arbeider fra perioden 1200—1250, som alle synes at ha tilhørt

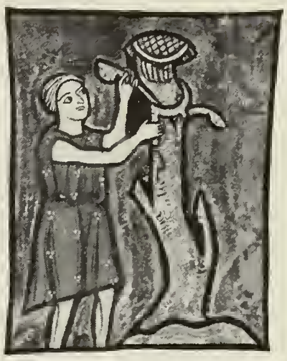
Maanedsbilleder fra dronning Margretas psalterium. Kobberstiksamlingen, Berlin.



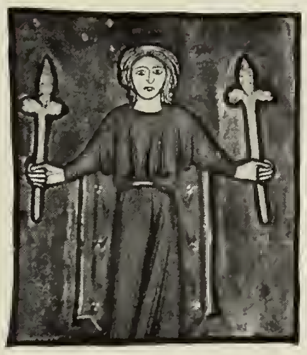
Januar. Mand ved peisen.



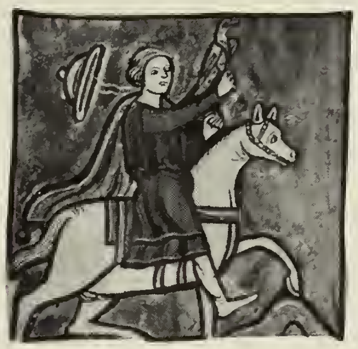
Februar. Mand ved dækket bord.



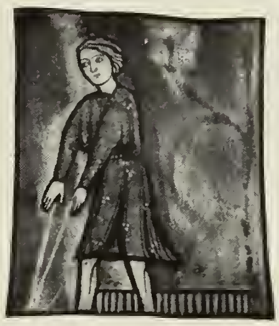
Mars. Træpodning.



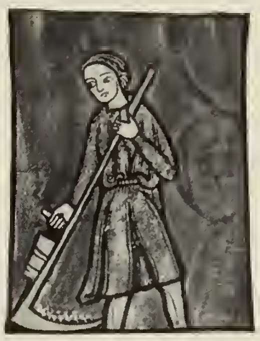
April. Symbol for den spirende jord.



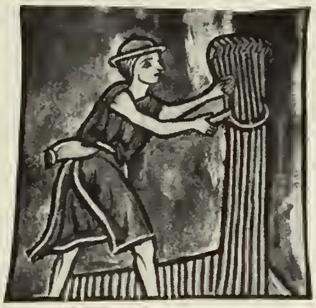
Mai. Jagtbillede.



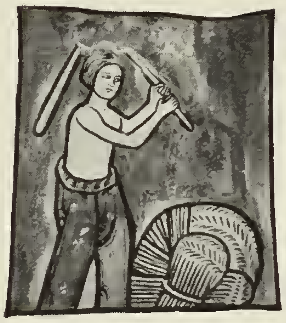
Juni. Jordarbeide.



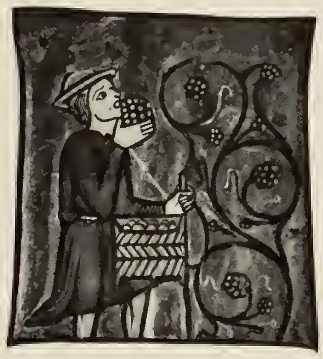
Juli. Engslaat.



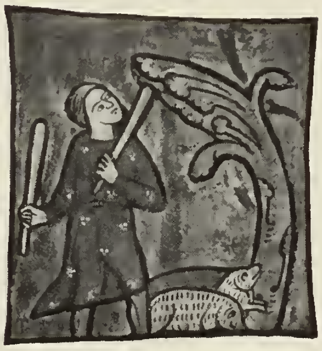
August. Kornhøst.



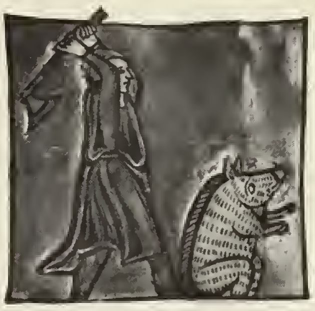
September. Terskning.



Oktober. Vinhøst.

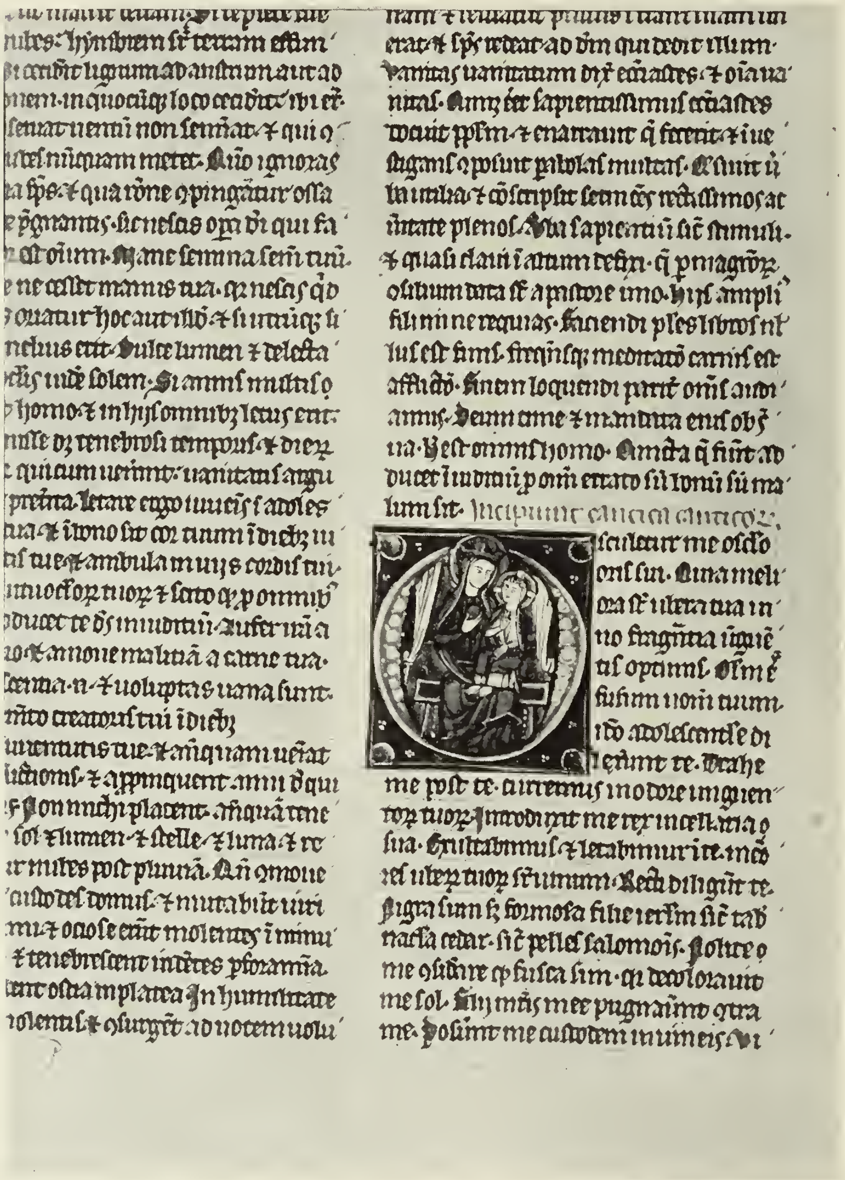


November. Kvægdrift



December. Juleslagt.

kongelige personer. Vi har dronning Ingeborgs psalter i Chantilly, Margreta av Bourgognes psalter i Bibl. St. Geneviève, dronning Blanca av Kastiliens i Bibl. de l'Arsenal i Paris, Johanna av Navarras i Manchester samt et par andre. Blandt disse kongelige psaltere hører Kristinas. Den fremragende kjender av miniatyrer, prof. Haseloff, siger om Kristina-psalteret: «Det er blandt de bedste i denne stil. Sammenlignet med dronning Blancas psalter er det noget enklere, men med en livlighet i foredraget, en kraft i uttrykket, som tar en. Figurerne er utpræget gotisk kunst, endogsaa henimot manerisme.» Arbeidet er et mesterverk i den skissemæssige og bølgende rike linjestil. Det er mulig, som det fra engelsk side hævdes, at stilens oprindelse maa søkes i England, mere aandfuldt og sprudlende er den i hvert tilfælde ikke behandlet nogetsteds. Her har vi denne Chartres-linje i kunsten — en egen svai, let, lekende linje, som har faat sit monumentale uttryk i nord- og sydportalernes skulptur ved katedralen. Her er dette egte franske spil med dens detaljglæde, f. eks. ved livbeltet og bevægelsen i en liten dragtfold.

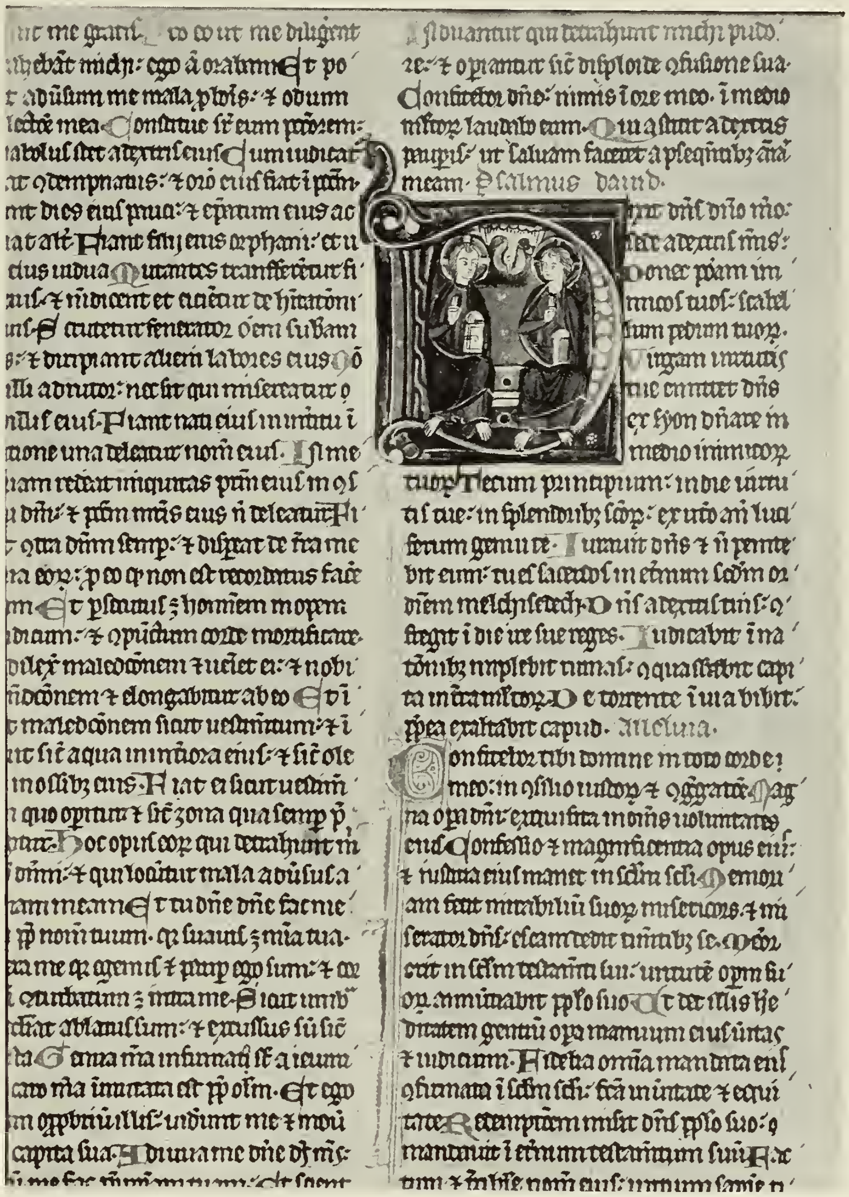


Maria med barnet.
Aslak Bolts bibel.

Det Deichmanske bibliotek, Kra.

Stilstigningen paa fransk omraade har vi saa i Aslak Bolts bibel. Rent kunstnerisk led bibelfremstillingerne i høi grad ved en forandring av formatet, som netop kom op i Paris. Biblerne blev nu smaa i forhold til de gamle store og festlige. Dette præget ogsaa billedfremstillinger, som tok mindst mulig plads. Dette lille format har fremstillingerne i vor bibel, men man kan dog med tydelighet studere den nye markerte linjestil, som selv i disse ganske smaa figurer betegner et skridt i retning av monumentalitet. Bibelen er et pariserarbeide fra omkring 1260.

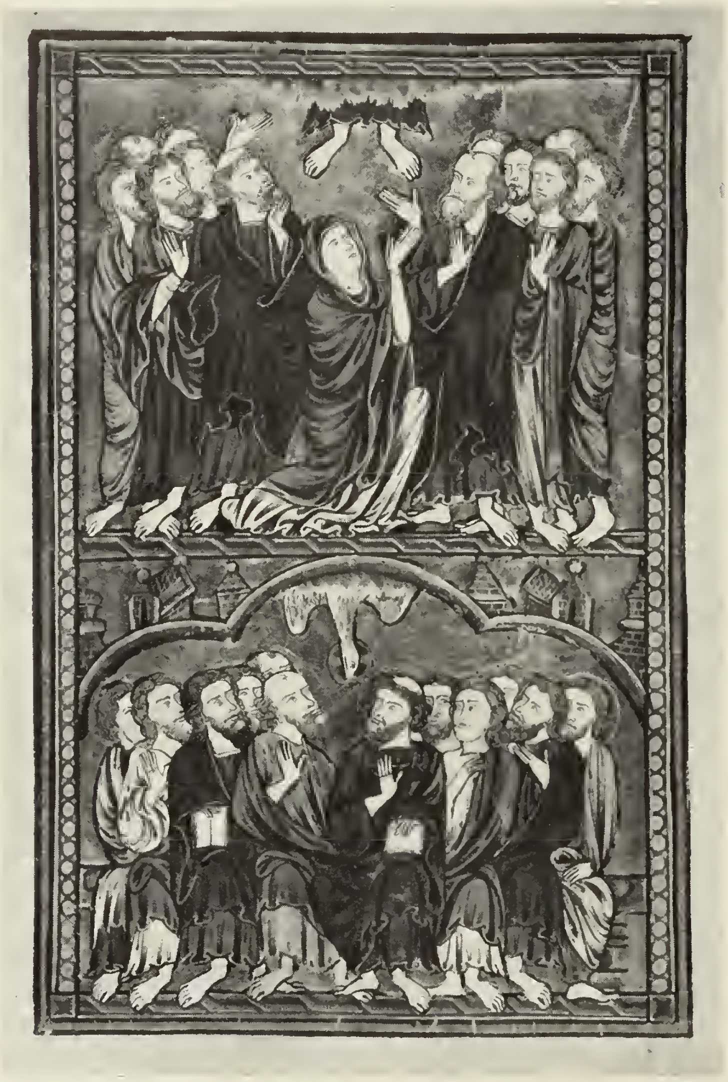
Midt iblandt alle Øst-Englands kunstnerisk arbeidende kræfter staar Henrik III's hofskole. Denne har han personlig fremmet, og det ser ut til, at den engelske renaissance i monumentalmaleriet, som denne periode synes at eie, likefrem skyldes hans personlige initiativ. Selvfølgelig har de samtidige klosterskoler rundt om London, særlig, som vi skal se, det nærliggende St. Albans-kloster, øvet sterk indflydelse paa utformingen av hans hofstil. Ved siden herav maa vi huske paa, at gjennem hele det 13. aarh. har det engelske hof staat under fransk indflydelse, likesom de kunstneriske forbindelser altid var intime. Det er ved sine slotsbygninger, særlig ved anlæggene i Westminster, hvor kongen skal folde ut sin kunstinteresse og sine mæcenattilbøieligheter. Først hans nybyg i klosterkirken, «den mest uengelske av alle Englands kirker», som den er kaldt. Dernæst bygninger i selve klosteret og tilslut hans slotsanlæg. Slotsanlæggene i Westminster bestaar av en række haller. Den store hal var bygget av Vilhelm Rufus i 1099; den forfaldt, og Rikard II reparerte den med store omkostninger. Ved siden laa St. Stephanus's kapel. I vestfronten av kapellet mot den store hal aapnet sig den lille hal. Den hørte ogsaa til de ældre anlæg, men man har fundet buer her fra Henrik III's tid, saa han har ialfald arbeidet og forandret paa denne del av bygningen. Helt fra Henrik III skriver sig derimot den saakaldte «malte hal». Hele slotsanlægget var et kompleks av gammelt og nyt. Her var helt normanniske dele, og disse forenedes nu med kongens gotiske nybygninger. Slotsanlægget brændte i 1262 og i 1298. Det restaurertes igjen, byggedes op og benyttedes til over- og underhusets møter helt til 1834, da de gamle Westminster-haller brændte. — Disse slotsanlæg, som kongen gav et monumentalt kunstnerisk utstyr, maa vi se litt nærmere paa. I sin tjeneste hadde kongen en række navngivne kunstnere. Først nævnes allerede i 1219 en mester fra St. Albans kloster, Walter fra Colchester, som kongens hofmaler. Av sin kollega Matthæus av Paris kaldes han «pictor et sculptor incomparabilis». Han malte i forskjellige av kongens slotte; særlig omtalt er i Guildford slot en korsfæstelse og en tronende Kristus med de fire evangelister.



Apostle.
Aslak Bolts bibel.

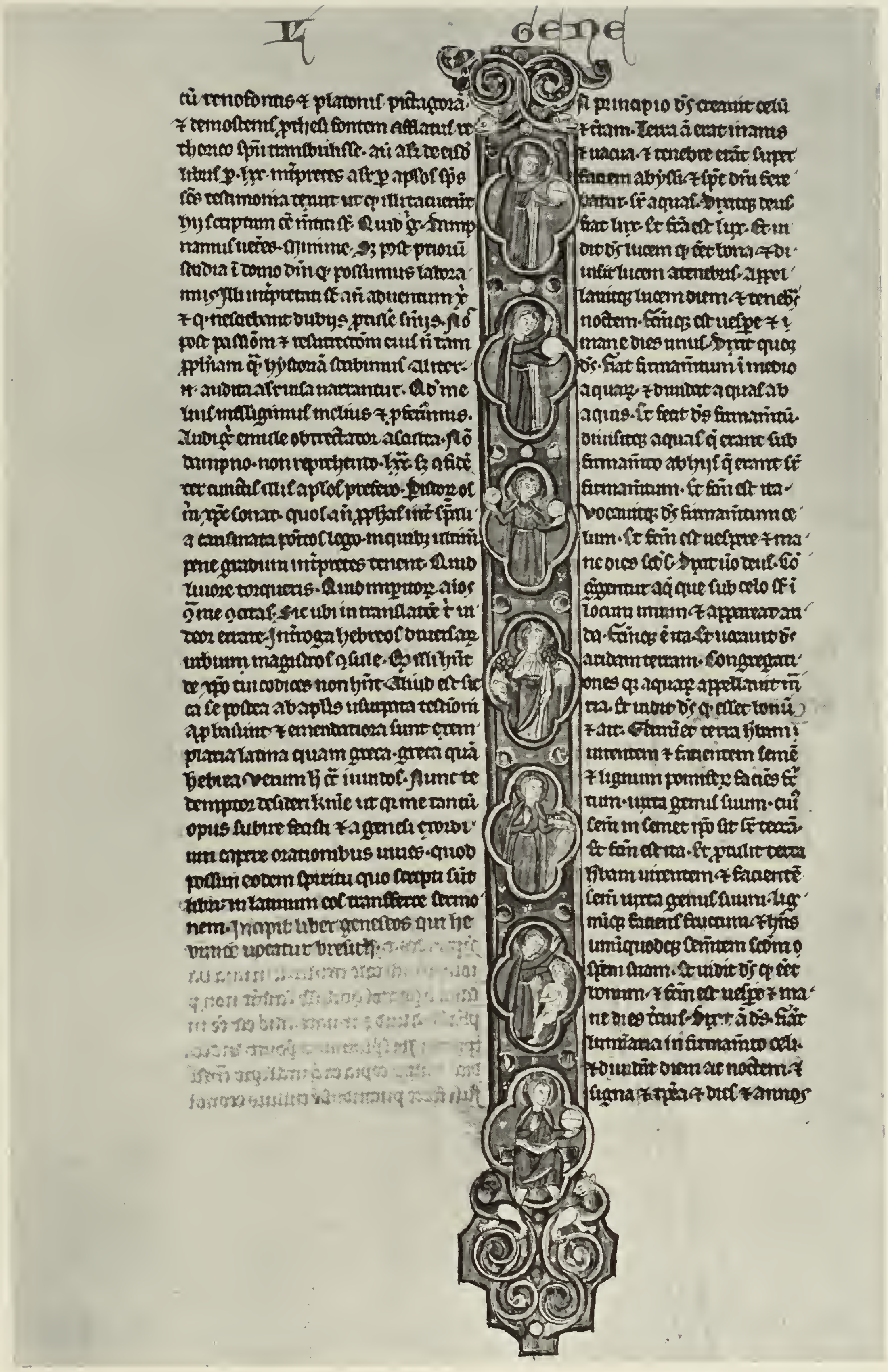
Det Deichmanske bibliotek, Kra.

Vi har en kunstnerfamilie i kongens tjeneste, Odo av Westminster og hans søn Edvard. De er baade guldsmede og malere, og synes en tid at ha indtat en ledende kunststilling ved hoffet. Disse mestere har for en stor del arbeidet i slottet i Westminster og gjennem malerier søkt at gjøre de svære tunge murflater hyggeligere og livligere. Store opgaver fik de ogsaa. Odo arbeidet i Henrik III's hal og utstyrte den. Sammen med sin søn arbeidet han i dronningens værelse. Denne sidste malte ogsaa over hallens peis en allegori paa vinteren. I Westminster kapel malte han scener av Edvard Confessors liv. Rundt om i slottet har vi fra hans haand helgenfremstillinger, snart fra St. Eustachius's liv, snart fra St. Nicolaus's, St. Catharinas, St. Christophorus's. Vi ser apostlene, evangelisterne, endogsaa billeder av kongen og dronningen. Av andre større fremstillinger nævnes «den yderste dag». Vi kjender ogsaa en karakteristisk anmodning av Henrik III. Han henvender sig til tempelherreordenens leder Richard av Stanford og ber ham laane hofmaleren et illustrert fransk manuskript om kampene ved Antiochia og korsfarernes historie, forat han efter disse kan lage vægmalerier for «dronningens værelse i det nye Westminsterpalads». Efter disse malerier blev det nye værelse kaldt «Antiochia-værelset». Det samme motiv males om igjen paa slottet Charenton sammen med fremstillinger av Rikard Løvehjertes kampe. Der omtales ogsaa efter andre billeder i boken et «Jerusalems-værelse» og et «Jeriko-værelse» i Westminsterslottet. I 1238 blev kongens værelse malet med store historiske billeder med figurer, løver og fugle. I St. Stephanus's kapel blev kongens og dronningens billede malet midt imot stolen, som de sat i. Der omtales ogsaa billedserier av Josefs historie og Makkabæernes historie. Ogsaa i sine andre slotte lot han sin hofmaler arbeide. I Windsor malte han scener av det gamle og nye testamente



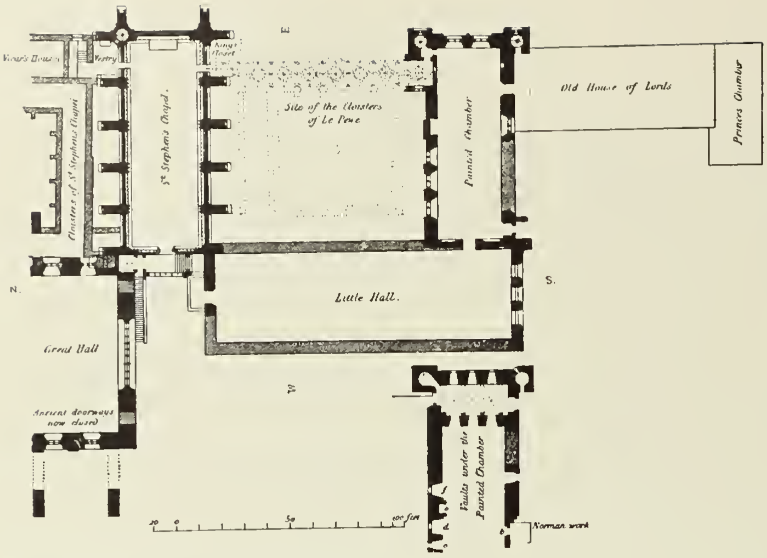
Himmelfarten og den Helligaands utgydelse.
Kristina Haakonsdatters psalter.
Kgl bibl., Kbh.

Men kongen beskjæftiget ogsaa flere andre malere. Vi har to med navnet William i hans tjeneste, den ene fra Florents, den anden omtales fra Westminster. Likeledes omtales i dette kosmopolitiske kunstnerselskap Peter fra Spanien, Walter fra Durham og Johan fra St. Omer. I 1233 males der i kongens værelse i Winchester, i dronningens kapel sammesteds en St. Christophorus, samt i kongens nye kapel St. Josefs historie. I Woodstock slot maltes tronende Kristus med evangelisterne samt St. Edmund og St. Edvard, i Guildford slot 1235 atter en korsfæstelse, i 1260 en Maria. I slottet i Nottingham fik maleren i 1252 ordre om at male Alexander den stores historie i dronningens værelse, samt i Nothampton slot Lazarus's historie. I hallen i slottet i Dublin et portræt av kongen og dronningen omgit av sine baroner.



Det Deichmanske bibliotek, Kra.

Skapelsen.
Aslak Bolts bibel.

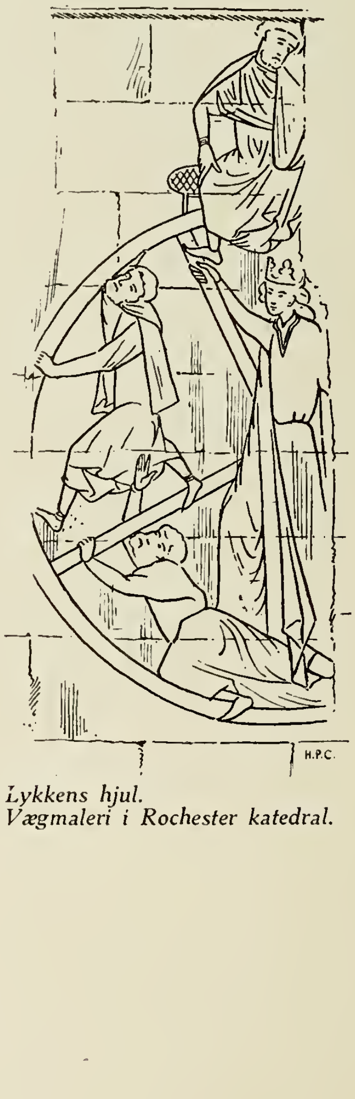


De gamle slotsanlæg ved Westminster.

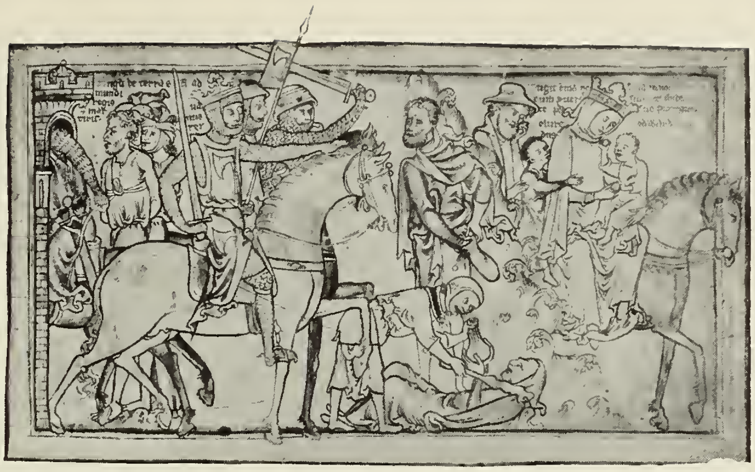
Det er, som man vil forstaa, en hel skole, som arbeider i monumentalkunst; det betyr intet mindre end en kunstnerisk renaissance, bygget paa aarhundreders malertradition i England. Av alt dette er nu yderst litet bevaret. Ved Westminsterpaladsets brand ødelagdes en række av disse billeder; dog blev de restaurert, væsentlig av Peter fra Spanien og Walter fra Durham. Senere tider har faret haardt med de gamle billeder; de ødelagdes og blev overkalket. I 1819 har maleren Stothard gjort nogen kopier for det antikvariske selskap i London av en række billeder, som da blev fundet. Disse er offentliggjort i Vetusta Monumenta bd. VI. Det er vanskelig ved disse at kunne trække sikre stilistiske slutninger; men stilen er præget av den senere høigotik, som arbeidet sig frem i Henrik III's senere regjeringsaar og fortsatte under hans søn Edvard I. De bevarte malerier er dels fra det gamle testamente, dels legendariske skildringer.

Et par arbeider tilhører dog den ældre stil og omtales allerede av Stothard som ældre. Det er nogen kristelige dyder i vindusnicher. De er av særlig interesse, fordi de vistnok tilhører Odo og Edvard av Westminsters stil, hvorav saa yderlig litet er bevaret. Dog findes der endnu bevaret i engelske kirker nogen større vægmalerier, men disse er nu noksaa ødelagt. Her avbildes en interessant fremstilling av lykkens hjul fra katedralen i Rochester. Den kronede lykke holder i sin haand det store hjul, hvortil menneskene klamrer sig.

Nogen stilistisk bearbeidelse av dette materiale foreligger endnu ikke. Henrik III's monumentalstil har arbeidet sig frem paa engelske traditioner med islæt fra Frankrike og, som vi saa, fra Italien, ja endog fra Spanien. Grundlaget for stilen maa dog søkes i de engelske klosterskoler, og da særlig i det gamle kunstsæte St. Albans nær London, hvorfra to av kongens navngivne kunstnere Walter fra Colchester og Johan fra St. Omer skriver sig. Allerede i Vetusta Monumenta nævnes arbeider av den bekjendte St. Albansmunk Matthæus av Paris som beslegtede med monumentalmaleriet ved Henrik III's slotte. I det personlige venskap mellem Henrik III og denne literært som kunstnerisk rikt utstyrede personlighet har vi ogsaa et bevis paa den nære forbindelse mellem den kongelige stil ved Westminster og kunstskolen i St. Albans. Fra 1236 til sin død 1259 var nemlig Matthæus veileder for sit klosters skrivere og tegnere I St. Albans klosters krønike omtales han som den latinske verdens største kunstner i metalarbeider, malerkunst og billedhuggerkunst. Han har nok været en av disse gotiske kunst-



Lykkens hjul.
Vægmaleri i Rochester katedral.

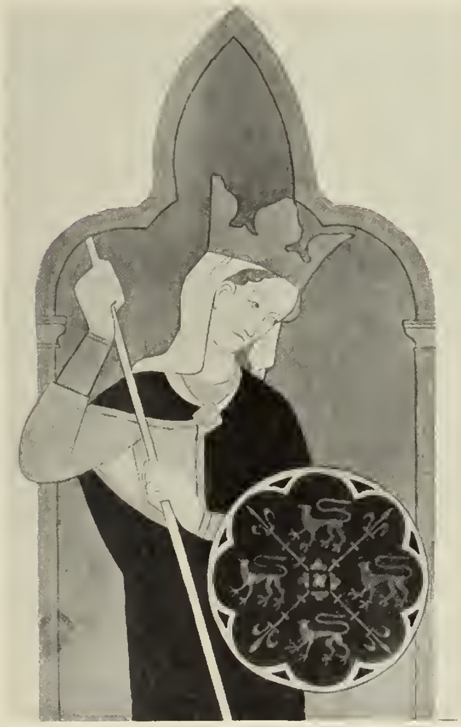


Kong Sveins erobring av England 1013, av Matthæus av Paris.

Brit. Museum, Royal MS. 14 c VII. Fot. I. I. Tikkanen.

direktører, som med forskjellige selvstændige medarbeidere ledet et klosters kunstneriske arbeide. Et berømt lektorium i St. Albans, som jeg mener er utført efter tegning av Matthæus av Paris, lot saaledes kongen i 1249 kopiere i sit kapitelhus i Westminster — «efter samme tegning som St. Albans eller endnu herligere —».

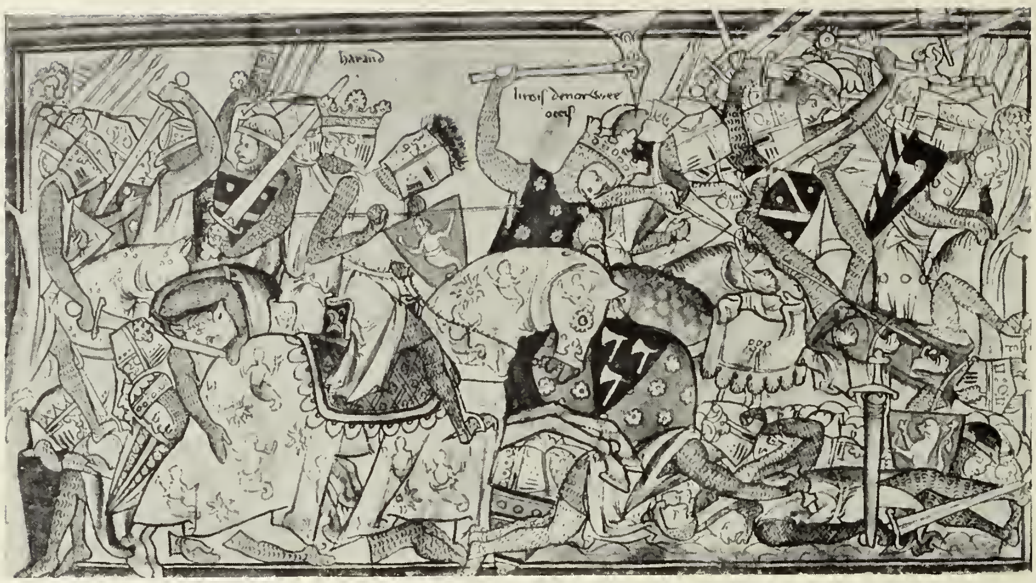
Hvad selve Matthæus av Paris's stil angaar, saa er det noget uensartet over den. Den raffinerte linjestil, som i Frankrike har sine mest typiske repræsentanter, brukes ogsaa av ham (f. eks. i Mariabilledet), samtidig som der findes adskillige spor av ældre kulturlag i hans kunst (kongebillederne). Paa den anden side sporer man arbeide paa frigjørelse henimot monumentalstil. Her avbildes endel eksempler av hans kunst, hvor vi samtidig har billeder fra vor egen og Nordens historie. Først slaget ved Stanford bro, et festlig middelaldersk slagbillede. Kong Harald i fuld rustning er faldt av hesten. Kjortelen og skjoldet bærer løvevaabenet, og rundt omkring over faldne og saarede gaar de kjæmpendes rækker. — De andre billeder fremstiller scener fra de danskes erobring av England i 1013. Soldater fører bønder i fængsel. Selv sitter kongen tilhest, mens hans folk plyndrer og inddriver skatter. Dronning Emma flygter med sine sønner til Normandie. Paa det næste billede har vi kong Knut og Edmund Jernsides kamp. Dernæst Knut og Edmunds forsoning, tilslut kong Edmund gjennemboret av en pil. Det er, som man i festlige billeder faar et pust fra Henrik III's monumentalmaleri. Middelalder og middelalderkampe stiger rikt og skiftende frem av disse krønike-illustrationer. Saadanne billeder har ved siden av de religiøse optat en bred plads i tidens kunst, og vi kan gjennem det engelske miniatyrmaleri danne os et godt billede av den renaissance i det monumentale maleri, som Henrik III's regjering betyr for engelsk kunst.



Triumferende dyd i Henrik III's ældre stil. Westminsterpaladset.

Efter Stothards kopier.

Men vi har en endnu bedre kilde til bedømmelse av de engelske skolers kunstneriske kvalitet i den malerkunst, som vokste frem i Norge under Haakon Haakonssøn og hans efterfølgere. Ogsaa dette maleri har sprængt miniatyrkunstens ramme — det er staffelikunst — for at bruke et moderne uttryk —, og det er monumentalmaleri. Naar vi nu skal gaa over til at behandle vor malerkunst i denne tid, saa er det mot den engelske bakgrund, vi maa se den. Det er en selvstændig søsterkunst, og denne kan nu yde betydelige bidrag til forstaaelse av engelsk maleri i middelalderen. — Det er bekjendt nok, at Haakon Haakonssøn og Henrik III


harald
li rois de norwee ocis

Slaget ved Stanford bro 1066, av Matthæus av Paris.

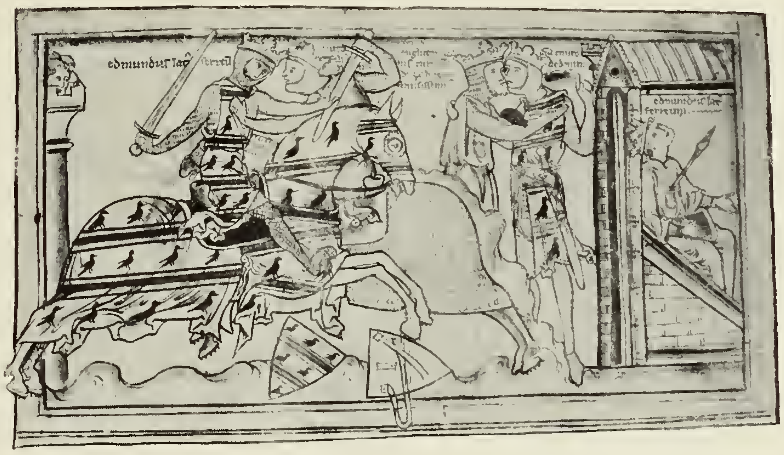
Brit. Museum, Royal MS. 14 c. VII. Fot. I. I. Tikkanen.

stod i stadig forbindelse med hverandre. Gesandtskaper og gaver utveksles, og ved Haakons død sørger kong Henrik over ham «som sin specielle ven». Vi har optegnelser, som viser, at den samme guldsmed, Walter fra Croxton, som hadde forarbeidet Henrik III's eget segl, i 1236 forfærdiger et nyt som gave fra Henrik III til kong Haakon. Kongernes segl er ogsaa helt like. I 1251 lar Henrik hos sin foran nævnte hofmaler Edvard av Westminster forfærdige en krone med ophøiede blomster i likhet med sin egen som gave til kong Haakon. Altsaa de kongelige insignier, segl og krone, fik Haakon gjennem Henrik III, og bedre bevis paa kongens nære forbindelser med det engelske hof findes ikke. Ogsaa Haakons slotsanlæg viser tydelige likheter med Henrik III's; hans anlæg i Bergen har sine direkte forbilleder over i England. Detaljer i Henrik III's Westminsterhal gaar igjen i Haakonshallen. Naar vi nu ser opblomstringen av en rik kunst i Bergen, og vi ser de tydelige forbindelser med Øst-England og Henrik III's hofstil, saa blir det mere og mere klart, at denne vistnok maa skyldes den kongelige mæcenatvirksomhet, som Haakon Haakonssøn saa rikt utfolder som et led i sine almene kulturbestræbelser. Som Henrik III i London og Ludvig den hellige i Paris hadde sin kongelige hofstil, hadde Haakon Haakonssøn i Bergen sin.

Et yderligere bevis paa disse nære forbindelser har vi i vor historie i kongens venskap med Matthæus av Paris. I denne fremragende diplomat, historiker og kunstner har jeg set kong Haakons kanske vigtigste hjælper for fremme av sit kunstneriske kulturarbeide paa hjemlig grund. Kanske har jeg tidligere, da dette merkelige venskapsforhold blev mig klart, litt for sterkt fremhævet den direkte stilpaavirkning. Men naar man stadig i malerskolen i Bergen under Haakon Haakonssøn kan paavise forbindelser med østengelske skoler, saa ligger det nær at anta, at Matthæus har dannet et mellemled baade ved at hjælpe unge nordmænd, som reiste ut for at studere, og ved at skaffe kongen engelske medhjælpere. Selvfølgelig har han ikke under sit ophold her i landet hat anledning til at arbeide noget selv. Hans forhold til kongen — ogsaa før hans besøk i landet — har været raadgivende og formidlende, ide- og initiativvækkende. Det er vel tvilsomt, om en mand med hans sjeldne alsidige evner utenfor tegningerne til sine historiske og videnskabelige arbeider har virket stort anderledes end paa denne maate.

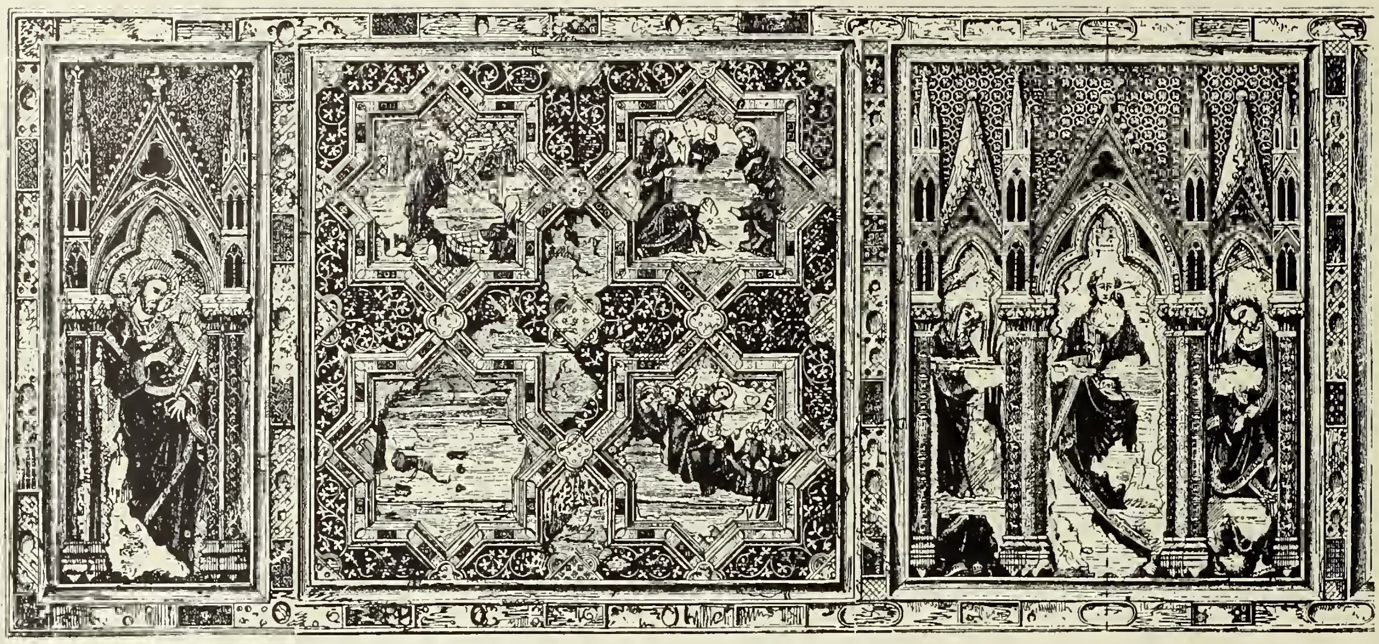
I hvert tilfælde er det uomtvistelig i denne engelske kulturkreds, vi finder forutsætningerne til Haakon Haakonssøns stil. Det franske, som vi ogsaa møter hos os, skal vi nærmere gjøre rede for; men vi maa herunder ikke glemme det kosmopolitiske, som laa over tidens kultur, og som ogsaa viser sig i Henrik III's hofkunst. Det er i mange henseender et karakteristisk tilfælde, at Matthæus kommer til Norge direkte fra Paris, som diplomatisk utsending fra Ludvig den hellige, efter at ha indviet S.te Chapelle, og han vender tilbake til England som Henrik III's privat indbudne gjest for at delta ved indvielsen av Westminster-abbediets nybygning. At Haakon i sin dobbelte egenskap av konge og mæcenat og Matthæus som diplomat og kunstner har forhandlet om andet end politik, kan man gaa ut fra. Herfor taler bl. a. den kunstblomstring, som Haakon Haakonssøn evnet at fremkalde her i landet.

Naar vi nu ser alle disse intime forbindelser, maa vi dog passe os for at se altfor mekanisk paa det kunstneriske liv, og ikke altfor hæseblæsende tildele avhængighet snart av en bok, snart av en anden. Hvad det gjælder, er dog at studere kunstlivets vekst, finde de kunstneriske værdier og indsatser. Selve middelalderens anonyme mester hadde sin kunstnerpersonlighet — ofte ganske utpræget. Forutsætningerne for hans kunst kan vi antyde, men tilslut er det dog ikke det sidste og høieste at sikre os saa og saa mange mere eller mindre tilfældige fakta. Langt vigtigere er gjennem en forstaaende indtrængen i fjerne tiders liv og tænkesæt at søke til selve sjælelivet og dets vekst. Og hertil gir kunsten bedre anledning end kanske noget andet historisk materiale. Kunsten er fremfor alt menneskelige dokumenter. Disse dokumenter vidner i vor historie om et kulturarbeide likesaa vigtig som det rent politiske og det samfundsopbyggende, som blev utført under Haakon Haakonssøn. Langt vigtigere, vil kunstnerne si, fordi her fremdeles findes levende værdier.



Kong Sveins erobring av England 1013, av Matthæus av Paris.

Brit. Museum, Royal MS 14 c. VII. Fot. I. I. Tikkanen.



Antemensale fra høialteret i Westminsterabbediet, vistnok utført av Walter av Durham.

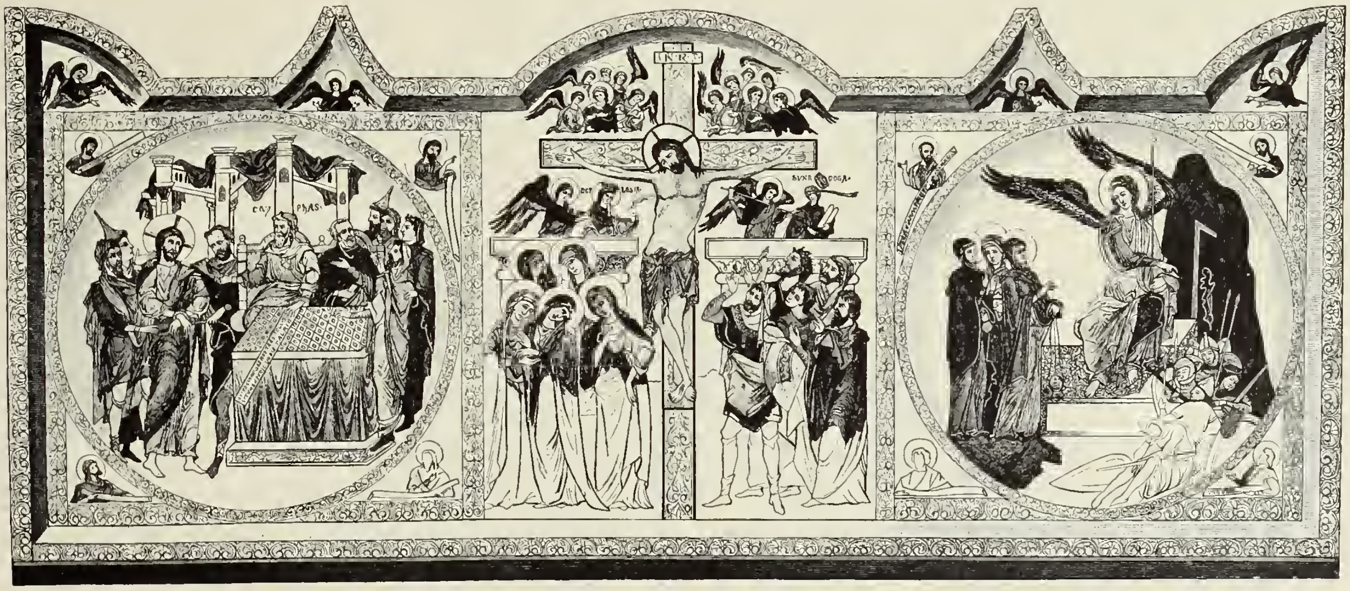
VORE ANTEMENSALER, DERES TEKNIK OG STIL

Det bevarte materiale av den gamle norske malerkunst bestaar for en væsentlig del av antemensaler, det er malerier opsat foran alterbordets forside. Man kan næsten si, at i antemensalet samles som i et brændpunkt adskillig av tidens mere artistiske stræben. Det staar midt imellem bokmaleriet og det monumentale vægmaleri, og man sporer tydelig paavirkning fra begge kanter. En sirlig nøiagtighet i tegningen har vor malerkunst faat fra den ene kant, mens dens stræben mot en mere forenklet opfatning av billedet, som findes ved flere av vore arbeider, sikkerlig maa tilskrives indflydelse fra vægmaleriet. Samtidig i slegt med vore antemensaler er de pragtfulde arbeider, som snart i drevet metal, snart i emalje stilledes op foran alterbordet. Det gjaldt derfor at gi de malte antemensaler noget av den glans og pragt, som disse arbeider hadde, forat de kunde ta op konkurransen med de kunstindustrielle mesterverker i metal. I vor kunst findes der ogsaa flere antemensaler i malet billedhuggerarbeide, og vi kan saaledes si, at vore antemensaler ligger i centrum av den middelalderske kunstproduktion, mellem bokmaleri og vægmaleri, mellem kunstindustri og skulptur.

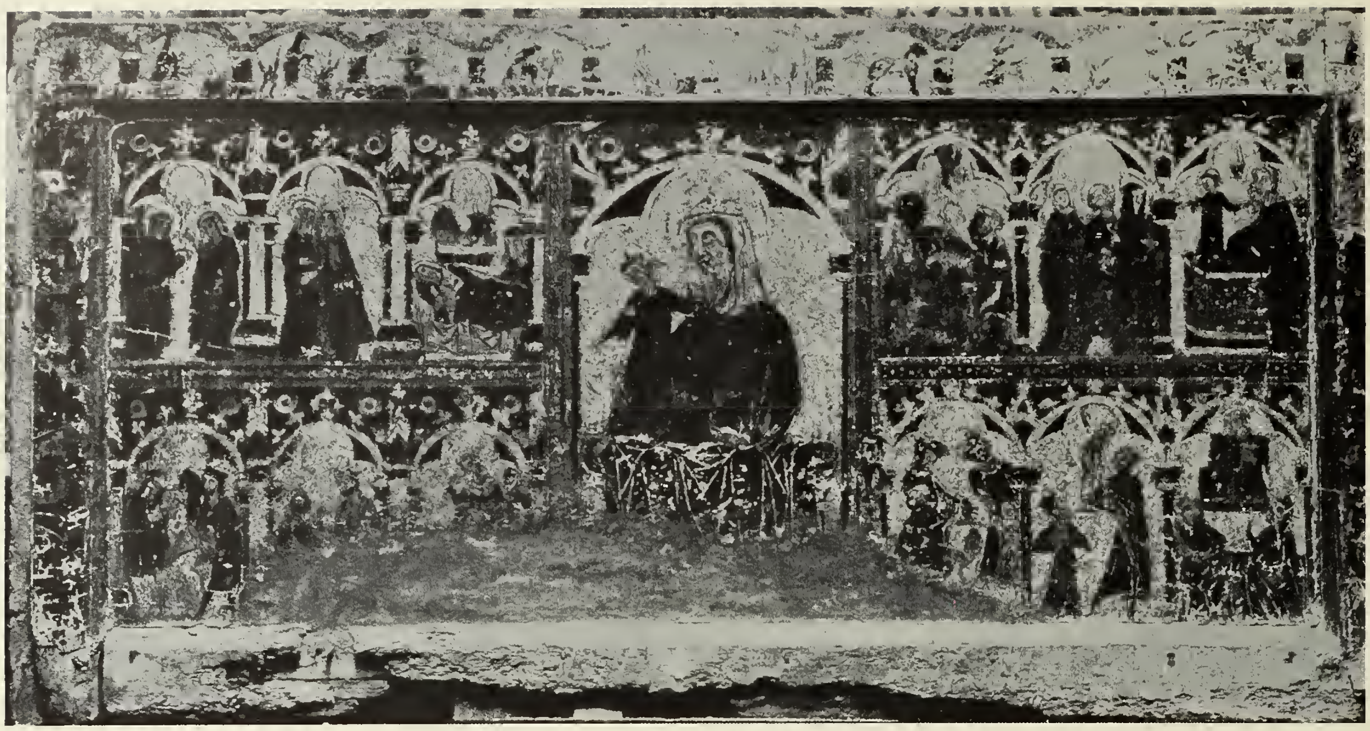
Nu er der i al middelaldersk kunstproduktion en indre sammenhæng, som kanske er sterkere end i nogen anden kunstperiode — det monumentale kan træde frem i de mindste ting, likesom de forskjellige kunstarter stadig gaar i hverandre. Vor malerkunst kaster derfor et reflekslys tilbake paa hele middelalderens kunst, vi faar et begrep om vor bokkunst, glasmaleriet i vore kirker, vi faar en dypere forstaaelse av vor billedhuggerkunst og den farveglæde, som ogsaa har baaret denne kunstart oppe.

Samtidig som disse antemensaler hænger sammen med hele den middelalderske kunstproduktion, saa har de sine egne æstetiske love. Egentlig kan man — for at bruke et moderne uttryk — kalde disse arbeider staffelikunst. De er ikke som det dekorative vægmaleri malet for de store avstande, heller ikke som miniatyrerne for de middelalderske boksamleres intime kunstglæder. De stod der indrammet foran alteret med «publikum» foran sig omtrent som staffelibilledet paa væggen. Selv om arbeidet for det middelalderske menneske hadde sin største værdi i det religiøse indhold, saa har dog utvilsomt ogsaa specielle kunstneriske hensyn gjort sig gjældende under antemensalets utvikling. Denne fører ogsaa fra antemensalet til altertavlen og videre over i det moderne staffelibillede. Der har for denne kunstart vokset frem specielle krav til anskuelighet, avgrænsning av motivet, arbeide med linjer, farver og karnation, som lar en ane enkelte av staffelibilledets love. Desuten har man likeoverfor disse arbeider, som har været fremvist for de mange, og som skulde erstatte metalarbeidernes pragt og guld, stillet de største kunstneriske krav. Vore bedste antemensaler hører da ogsaa til de høiest staaende kunstneriske arbeider, som er utført i tiden. Baade har de geistlige og «publikum», som stadig fik se arbeiderne og kunde sammenligne, stillet de største kunstneriske krav, og det er tydelig, at de samme krav har malerne selv stillet til sit arbeide.

Merkelig nok er der ute i Europa forholdsvis litet bevaret av denne eiendommelige kunstart. Dette kan ha forskjellige grunde. Noget er vel kanske ødelagt, men sikkert ikke saa meget, at det kan forklare den paafaldende mangel av malte antemensaler i utlandet. En anden forklaring er, at man ute hadde mere raad til at lægge sig til de kostbare guld- og metalarbeider. Maleren og guldsmeden var ofte samme person, likesom maleren og billedhuggeren. Mens man altsaa ute bestilte de drevne metalarbeider, nøiet man sig her med malte fremstillinger. Vor fattigdom skulde altsaa være blit vor rigdom. — Heller ikke dette er tilstrækkelig til at forklare dette eiendommelige tilfælde. Man maa huske, at de kostbare farver og stoffe, som bruktes i maleriet, gjorde, at dette arbeide slet ikke altid faldt saa billig. Jeg tror, at en medvirkende aarsak til den rad av prægtige og kunstnerisk høitstaaende antemensaler, som vi har i vort land, for en del skriver sig fra den glæde over farve, den kolorisme, som har ligget i vort folk, og som har git sig saa mange utslag i vor kunst. Selv under



Altertavle fra Soest. *Altes Museum, Berlin.*



Madonna-antemensale fra Tudela, Aragon-skolen. Engelsk privateie.

tider, naar landet har ligget utenfor de store kunstneriske bevægelser, har denne farveglæde kommet frem, ofte eiendommelig og særpræget.

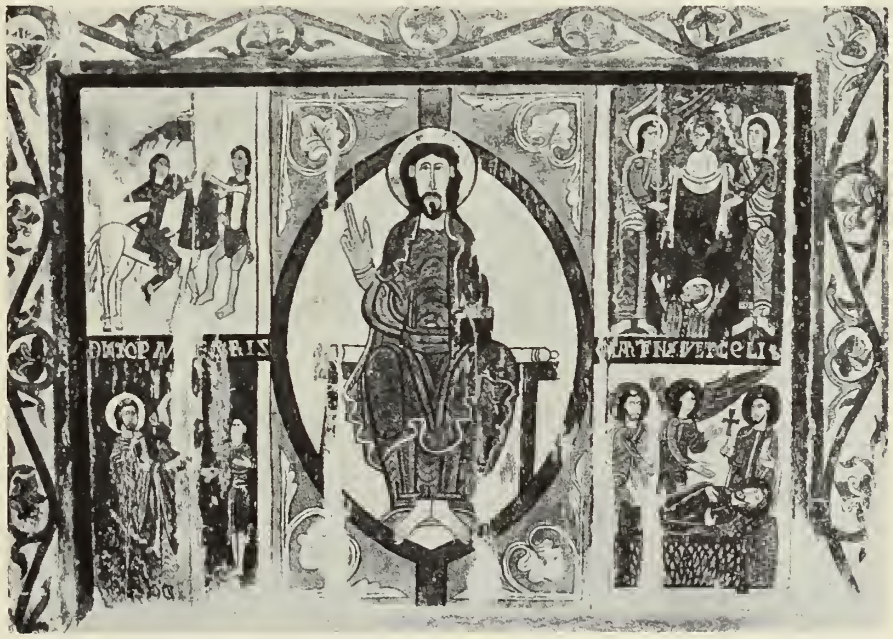
I England findes omtrent ikke antemensaler. Vi avbilder et av de faa, et rikt og overordentlig vakkert fra høigotisk tid, muligens utført av Walter fra Durham, som viser, at kunstarten var i bruk i England. I Tyskland har man fra malerskolen i Westfalen tre malte antemensaler av sterk byzantinsk karakter. Italien har ogsaa en del, men i virkeligheten er det kun ett land utenfor Norge, hvor man har en række lignende arbeider bevaret, nemlig Spanien.

I museerne i Vich og i Barcelona er opbevaret en række antemensaler. Bearbeidelsen av dette materiale er kun begyndt. Skolen gaar længer tilbake end vor. De har en utvikling vistnok fra det 12te aarh. til slutten av det 13de aarh., mens vor malerskole begyndte først i det 13de og gaar ind i det 14de aarh. Man utskiller to malerskoler, en i Katalonien og en i Aragon. Den katalonske er den rikeste og den, som har spillet den ledende rolle. Stilen utvikler sig, og henimot slutningen av det 12te aarh. gaar ogsaa her likesom i fransk og engelsk kunst en sterk byzantinsk bølge. Her avbildes en tronende Kristus, som utenlandske forskere endog sætter til det 11te aarh. Tilslut utvikler gotiken sig ogsaa i det spanske maleri og, som det synes, under indflydelse fra fransk og engelsk kunst. Dette kan forklare de likheter med enkelte av vore arbeider, som kan spores netop i denne gruppe. Likesom vor kunst kjender ogsaa det spanske maleri det høie malte triptykon. En St. Peter martyr i Barcelonamuseet viser, hvordan vi kan tænke os det norske billede, som nu er adskillig ødelagt, i komplet stand.

Den tekniske behandling ved disse malerier er oftere beskrevet i middelaldersk literatur. Den byzantinske teknik har vi bevaret i malerboken fra Athos, en sen bok, som er opstaat mellem 1500—1630, men som bygger paa gamle traditioner. Denne vigtige bok gjennemgaar først nøiagtig de forskjellige recepter for forskjellige slags fernis, saavel som for farver og deres anvendelse, og gir dernæst en særlig utførlig omtale av vægmaleriet, hvorunder en avhandling om det menneskelige legeme. Den lange slanke figur, som vi finder paa de byzantinske malerier, og som gaar over i vort maleri, beror paa faste regler, ikke paa et mangelfuldt naturstudium. Det er altsaa en bevisst kunst, en artificiel opbygget kunstverden. For kjødfarven har vi en række forskrifter forskjellig for alder og kjøn. Jomfru Maria og de hellige skal saaledes midt i ansigtet ha en fin tilsætning av zinnober. Det nøkne skal anlægges med grønt, som man dækker helt med karnationsfarver, dog ikke helt, saaledes at grønlige skygger blir igjen; der omtales ogsaa røde skygger. De gamles rynker skal gjøres røde. Interessant er bemerkningen om at skissere med sort. Der tales om, at den fuldendte figur skal ha en sort kontur. Den senere og største del av boken handler om de forskjellige motiver, som skal fremstilles. Det er en hel byzantinsk ikonografi.

Spredt om i bibliotekerne findes andre manuskripter, som behandler den middelalderske malerkunst teoretisk. Fra det 11te og 12te aarh. har vi manuskripter i Leyden, Salzburg, Valenciennes. Fra det 14de og 15de aarh. manuskripter i München, Strassburg, Trier, Innsbruck; særlig vigtig er manuskriptet i Montpellier. Ogsaa i de senere italienske kunstbøker gaar meget igjen av middelaldersk tradition. Det vigtigste manuskript er dog det arbeide, som den tyske munk Theophilus har skrevet, og som alt Lessing har utgit en avhandling om. Her har vi fuldstændige tekniske opskrifter for alle arter skulptur og maleri, og det viser, hvilket møisommelig og vanskelig haandverksmæssig arbeide de middelalderske kunstnere underkastet sig for at opnaa de bedst mulige resultater. Man forbauses over fylden av tekniske kundskaper, som disse mestere besad. Ifølge Theophilus blir en omhyggelig bearbeidet ek eller grantrætavle overdrat med en tyk slepet kridtgrund. Herpaa blir saa tegningen ridset ind. Derpaa kommer lokalfarverne i tempera med eggeblomme, kvae og voks som bindemiddel. Da dette tørker meget hurtig, maa farvenuancer lægges lagvis paa hverandre, og en viss lazering opnaaes ved stadig opvarmning. Som bakgrund tjener et lag av plateguld. For at skaffe liv blev i kridtgrunden gjerne i forveien presset ind mønstre, som liljer, akantus, granatepler.

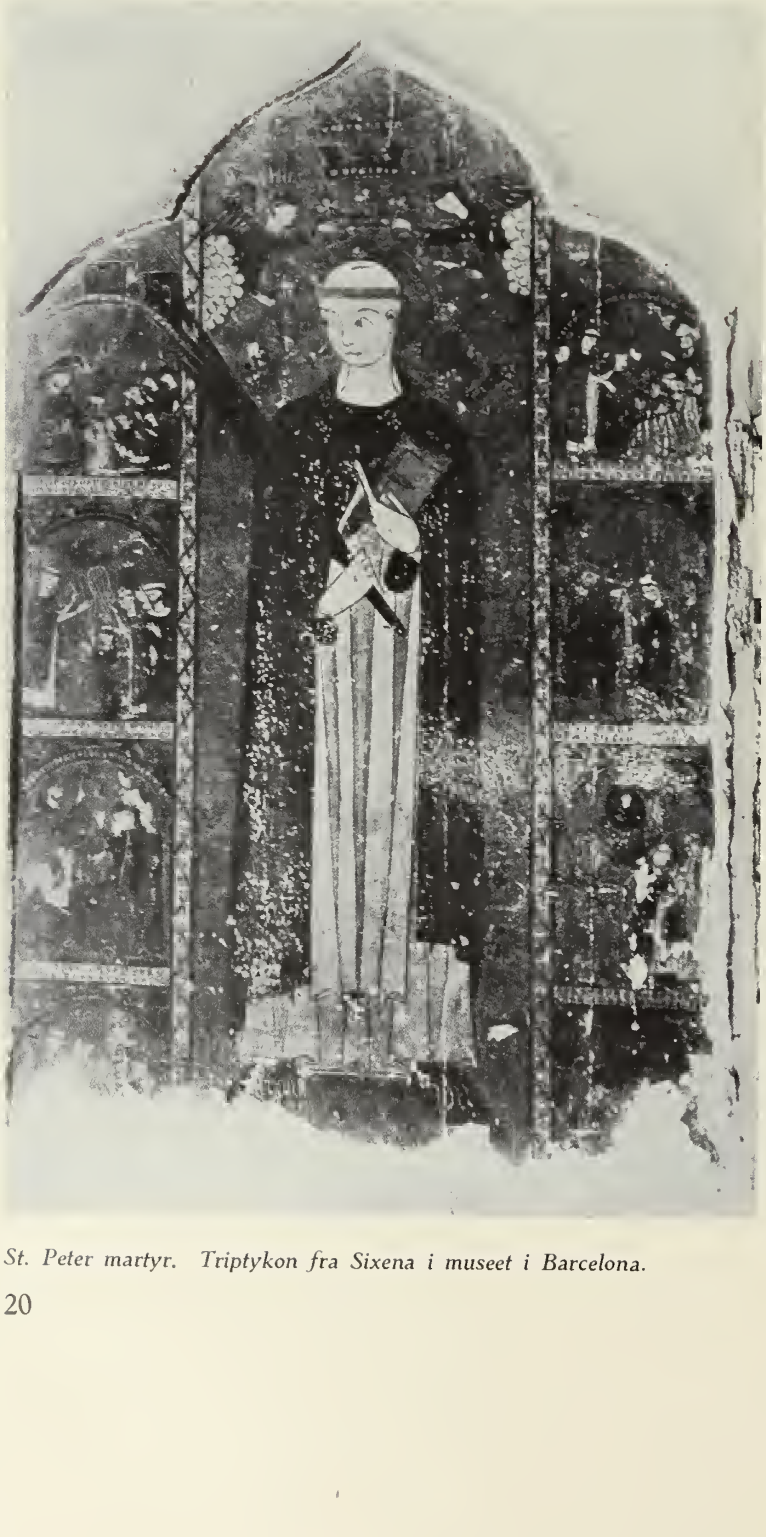
Disse teoretiske kundskaper har ikke alene vore kunstnere kjendt, men vi har ogsaa spor av disse kunstteoretiske bøker i vor litteratur. I den islandske encyklopædi Alfræði Islenzk, som handler om de forskjelligste ting, fra pilgrimsreiser til egteskabelig avhold, fra de fem store kirkeforsamlinger til merkelige stene, fra processionsdagenes oprindelse til fysiologiske notiser, om jomfru Marias slegtsregister, del av en lægebok, om varsel tat av maanens alder o. s. v.,



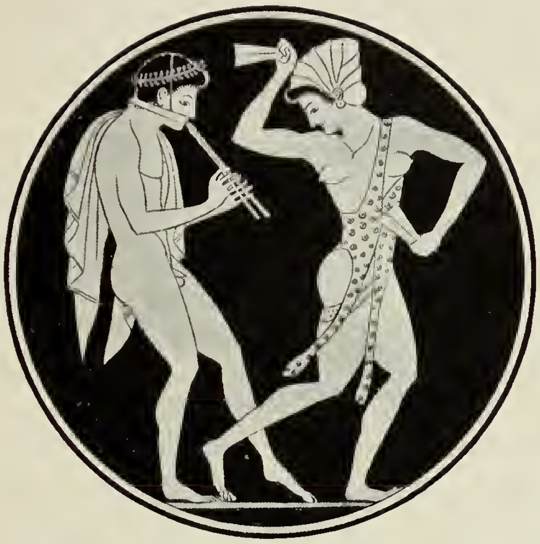
Antemensale fra det 11te aarh. i museet i Vich der har vi ogsaa i brevform en avhandling om forfærdigelse av billeder. — En kunstner, som kalder sig T., skriver til sin ven og kanske yngre kollega Magnus. Han begynder med en bøn til Kristus, «som er overmester eller hovedforfærdiger og ophav for alle kunster i verden». Skal du utføre et billedhuggerarbeide eller et maleri, som skal ha farver og guld, saa gjælder det først at arbeide med træet og tørre det saa godt som mulig, skriver mesteren. Hvor træet har revner eller brister, skal det straks fyldes med sterk lim. Dernæst skal træet bones, sandsynligvis med sælolje, som man har paa en klut. Det skal være saa varmt som mulig, og det gnides ind mange gange.

Saa kommer bearbeidelsen av undergrunden for sølvet og guldet (búa gulli ok silfri). Fremgangsmaaten er omtrent den samme som ved guldlistearbeider nutildags. Der lages et kridtunderlag, som poleres og gjøres saa glat som mulig. Herpaa strykes saa et slags pergamentlim. Naar du nu vil paalægge sølv, sier vor mester, da skal du ta sølvet med en kniv og anbringe det paa pergament og lægge derav paa billedet, der, hvor du forut har lagt massen. Pas paa, at det intet sted i forveien er blit tørt, og at du ikke lægger sølvet saaledes, at der danner sig «klatter». Naar det er tørt, skal du glatte sølvet med en god ulvetand eller hundetand. Naar det er blit godt blankt, skal du gnide efter med lærret saa sterkt som mulig. Derpaa skal du gaa ut i solskinnet og la sølvet «størkne» i solen. Ta derpaa en børste og stryk guldfarven ganske tyndt paa. Naar det er tørt, skal du farve guld for anden gang paa samme maate, og da saa rødt, som det synes dig tilpas.

Dette er bearbeidelsen av guldbakgrunden. Karakteristisk nok gives anvisning paa at lage falsk bakgrund, idet der ikke brukes egte guld, men blot guldfarve, som strykes paa sølv. Der, hvor farverne skal komme, maa der lages et nyt underlag av olje og brændt ben, forat farverne lettere skal fæste sig. Desværre er manuskriptet for selve farvernes vedkommende for en væsentlig del ulæselig. Vi ser, at farverne males og blandes med olje og eggehvite, dog maa ikke graat males med eggehvite, grønt og al anden farve blandes med olje. «Men farverne fortyndes med hvitt, det, som du vil gjøre blandet, eller med billigere farve for besparelses skuld» — —



St. Peter martyr. Triptykon fra Sixena i museet i Barcelona.



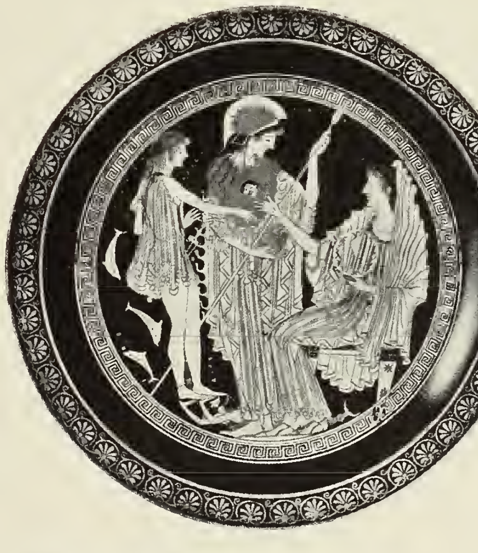
Fløitespiller og danserinde.
Vasemaleri av Python og Epithetos.

Her har vi altsaa en del av en lærebok for vore middelalderske malere, naar de skulde lage antemensaler og farvet skulptur. Den er av største interesse. Den fører os paa samme maate som ved den av mig offentliggjorte islandske tegnebok ind i vore middelalderske malerverksteder. I den ene ser vi de kunstneriske tanker, her den tekniske utførelse. Og vi finder tekniken igjen paa vore arbeider. Det bedste bevis paa træets gode præparering har vi i den rad av antemensaler, som har holdt sig like til vor tid. Guldet staar paa underlag av sølv med de indristede dekorative motiver. Farverne skinner, imellem malet paa guldet for at gi dem en yderligere lyskraft. Nuancerne og karnationerne dannes ved at male lag paa lag. Men oljemaleri i moderne forstand har vi ikke — tiltrods for at olje oftere omtales som bindemiddel for farven. Det kom først op i det 15de aarh., og da opnaaddes den fordel at kunne male vaatt i vaatt, hvilket indledet den moderne malerkunst med alle dens overgange og fine avtoninger i farven. Denne teknik, hvor hver farve likesom maatte behandles for sig, gav den middelalderske farvefølelse en sterk ensidig holdning. Der blev ikke plads for saa mange nuancer. De rene farver sattes mot hverandre. Sterke drageblodsrøde kapper sattes mot grønne kjortler med en bakgrund av rent blaat. Middelalderen stiliserte farven.

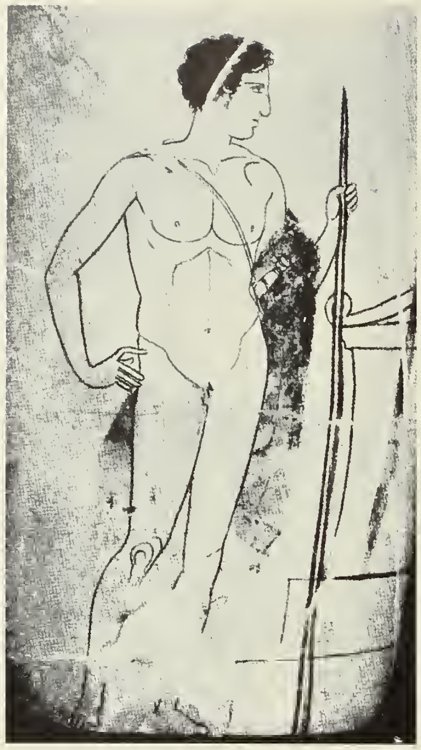
Dog merker man tydelig i vort maleri i det 13de aarh. en utpræget koloristisk utvikling, som nærmest gaar ut paa at søke farvenuancer. Der føres ind en skala av halvtoner: rosa, brungult, olivengrønt, avstemt graat o. l. At farven derved taper noget av sin gamle magt, lar sig ikke negte, tiltrods for at det betegner et fremskridt i evnen til at uttrykke sig koloristisk. Dog mot denne rikere koloristiske følelse skyller stadig de primitive middelalderske farver med sit rene, sterke røde, sit grønne og blaa. Vi skal i et slutningskapitel søke at behandle vor malerskole i forbindelse med den middelalderske farvefølelse.

For at binde disse sterke kontrærfarver sammen bruktes de sorte streker. Ingen tid har vel som middelalderen forstaat det sortes betydning i et farvebilledes økonomi. Som en sterk væv holder disse sorte streker billedet sammen, dæmper de store ensartede farveflater, mildner overgangene. Det hele mylder av figurer og optrin, av dekorative og arkitektoniske led virker derigjennem som et behersket farvesterkt teppe.

Og her er vi inde ved kjernen av det middelalderske maleri. Det er i virkeligheten følelsen for linje, som er det centrale i gotisk kunst og særlig i malerkunsten. Der var i tiden et naturlig instinkt for dens bøining, reisning og holdning, for dens



Theseus paa havets bund.
Vasemaleri fra Eufronios's verksted.



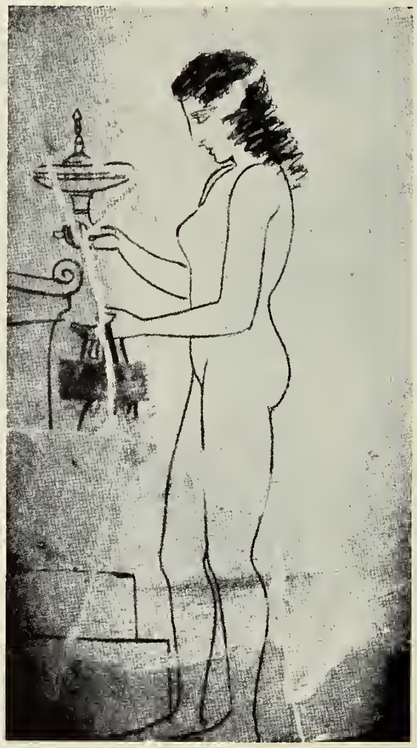
Græsk vasemaleri, i Boston.

frie løp som for dens evne til knap avgrænsning. Den lever sit eget liv, efter sine egne love, imellem er linjen litt tilfældig, som det synes skissemæssig slængende, imellem er den som rytmen i et vers, som binder naturbilledet og gir det monumental holdning.

For at komme i et forhold til vor gamle kunst maa vi vænne os til, at det individuelle træder tilbake. Ansigtet er ikke et speil av det sjælelige i moderne forstand. Man karakteriserer gjennem hele figurens holdning. Det betegnende i uttrykket faar man ofte gjennem groteske overdrivelser. Kunstneren føler ikke nogen sterk trang til at leve sig ind i et fremmed sjæleliv, ja han nøier sig med skematiske ansigtsdannelser, som stadig blir gjentat efter bestemte kunstneriske formler. Vi skal imidlertid her i løpet av aarhundredet se en utvikling i vor malerkunst, spore den begyndende realisme, en utvikling, som ogsaa vor senere middelalderske billedhuggerkunst bærer tydelig præg av.

Vor malerkunst gir ogsaa i flere punkter avkald paa formmodellering gjennem kontrastvirkning av lys og skygge og søker egne originale virkninger gjennem sin flatekunst. Ved menneskefiguren har vi en rigdom paa stofmasser, med folder og fliker. Man maa ikke spørre efter motivering; ti det er ikke om at gjøre at gi et billede av bestemte stoffe, det er et ornamentalt og kunstnerisk program i disse draperier. Gotiken vilde ved disse linjer vække en bestemt stemning. Det menneskelige legeme har som saadant ingen egen værdi, men faar kun betydning i forbindelse med andre former. Ingen spør ved en av disse kappeindhyllede figurer, hvorledes legemet skal tænkes bak folderne, man holder sig til gevantet med flikenes spil, foldernes rytme, al denne bølgende bevægelse med høider og dybder, hvorfra snart et hode, snart en haand, snart en fot arbeides frem.

Foruten i gotiken har denne linjekunst formet sig rikt og mægtig i den græske kunst og i den østasiatiske. Det kan ha sin interesse at stille et par billeder av den linjeskjønne græske kunst op ved siden av vore gotiske arbeider. Hvilken lekende gratie er det ikke over fløitespilleren og danserinden paa en av de mesterlige græske vasemalerier. Legemets linjer, bevægelserne, alt uttrykt i et par streker, som viser den magt, klassisk kunst evnet at lægge ind i sin linjestil. I dragtbillederne har vi det samme klassiske maatehold, ingen uro, intet tilfældig spil. Strekerne er likesom avklaret og i forhold til vor middelalderske linje saa enkle og sikre. Den reneste motsætning til græsk linjekunst betegner vel den østasiatiske. Her har vi næsten fra første stund den «impressionistiske» linje. Der avbildes en digter, malet av Liang Kai, en

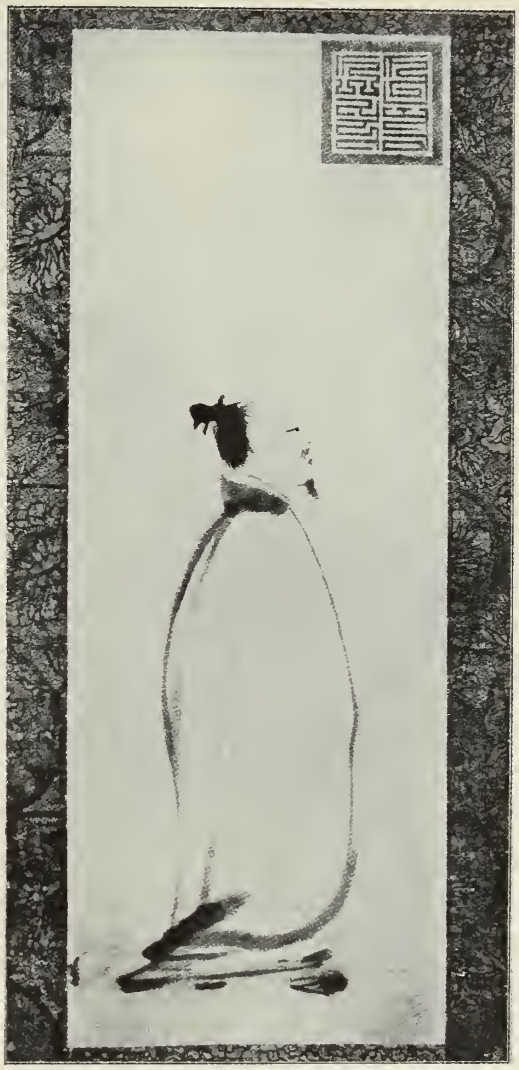


Græsk vasemaleri, i Boston.

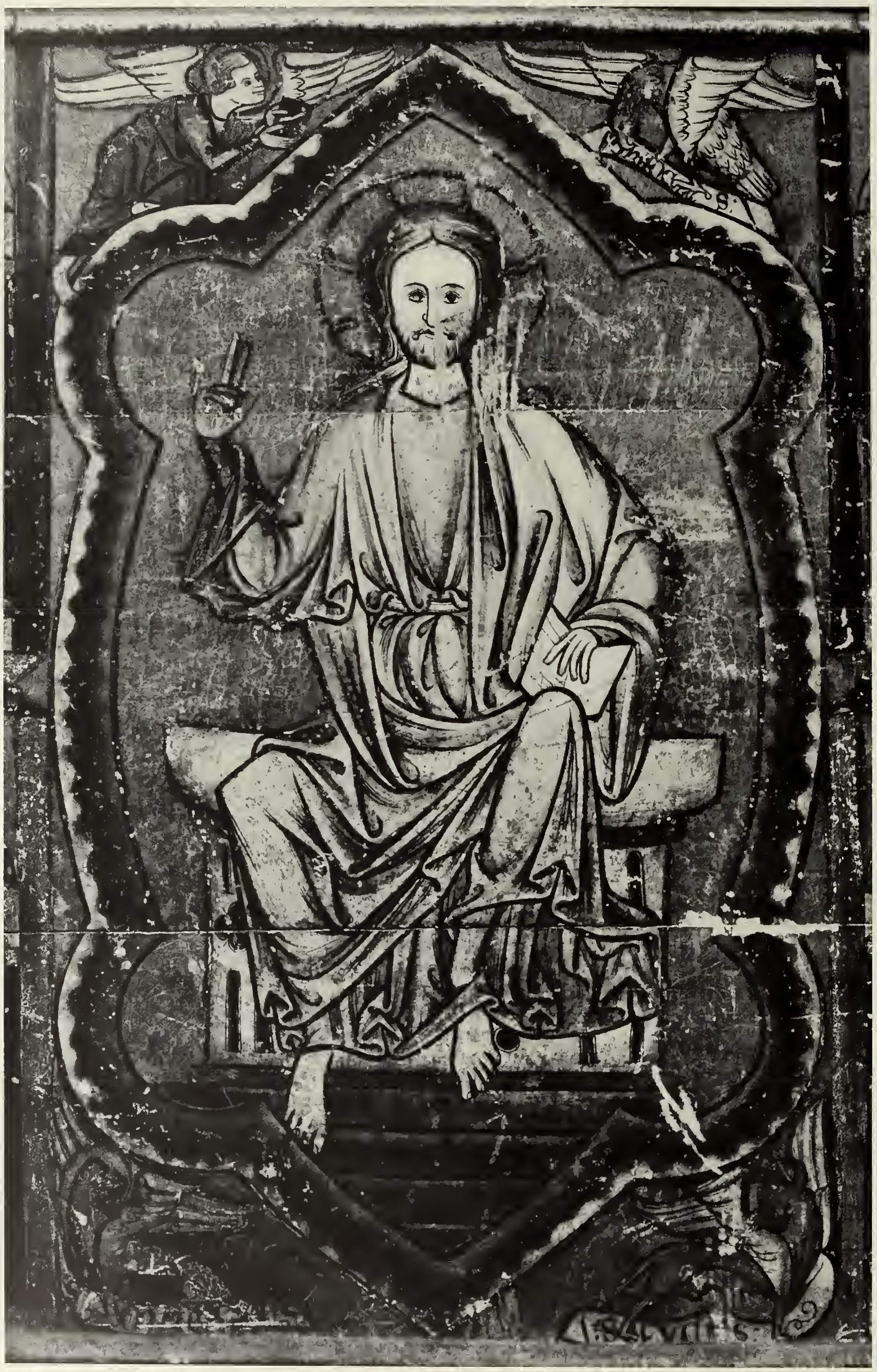
kinesisk kunstner omtrent samtidig med vore middelalderske. Vi har her et pikanteri i streken, som snart sterkt, snart svakt gir hele modelleringen form. Alt er antydninger. I det middelalderlige kinesiske maleri har vi vel den mægtigste «impressionistiske» linjekunst, som nogensinde er formet, linjens forenkling drevet ut til det yderste, en frigjørelse fra naturen og samtidig bundet til den. Det er antydningens kunst i naturens tjeneste — alt kun i et par streker. Det er saa fjernt som mulig fra strekrigdommen i vor middelalders kunst.

Selv om vore linjekunstnere aldrig naar de østasiatiske maleres vidunderlige uttryksevne eller de græske mesteres faste form, saa har de dog en sikkerhet og en finfølelse, som moderne kunst kan lære meget av. Vor moderne kunst bygger sig op efter helt andre principer. Det er farven, som nu er dyrket som det ene saliggjørende, men man behøver ikke at være særlig utrustet med spaadomsevner for at se, at der nu vokser frem en ny respekt for linjen. Allerede det ivrige studium av det østasiatiske maleri har sterkere og sterkere ført mot linjefølelse. Studiet av klassisk kunst vil yderligere peke i samme retning. Under saadanne forhold skulde vor egen gamle malerkunst kunne opleve en ny vurdering, vi skulde bedre kunne fatte, hvad den eier av værdier for os idag, kanske komme til at forstaa, at ogsaa fra linjen kan maleren vokse frem. Ex linea pictorem.

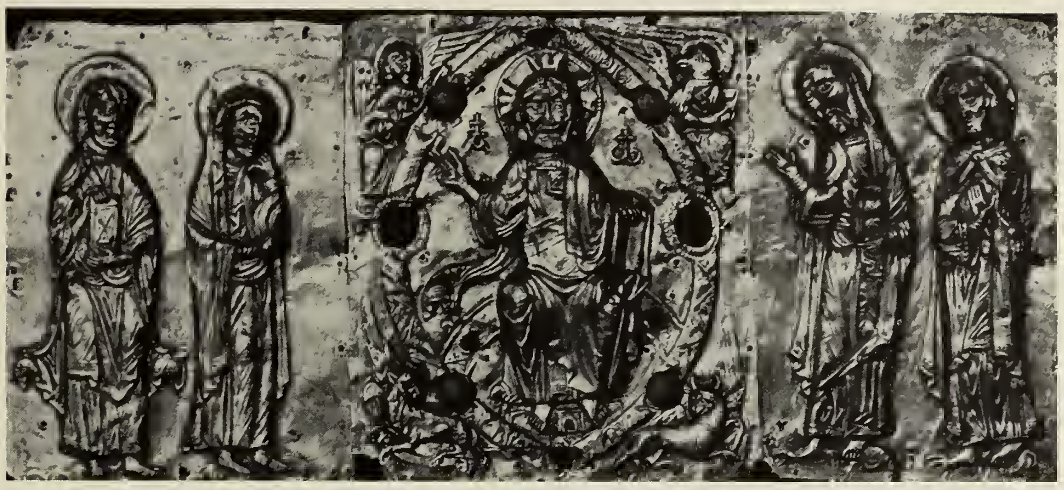
Fra denne vor malerkunst fører i virkeligheten en kongevei ut til Europas samtidige kunst, til Englands malerkunst, som var en av de ledende i Europa i næsten 3 aarhundreder, frem til høigotikens Paris, — og veien fører videre langt ned i tiden. Det er disse veie, norsk kunst har gaat under en stor og skapende tid. Under studiet av middelalderens kunst — jeg tænker ogsaa paa arbeiderne langt tilbake, helt til Ravenna og Byzants, hvor broerne findes, som forbinder middelalder og antik kunst — føler man stadig, at her er noget, som vor tid trænger. Det er, som man her ser kjernen til en ny opfatning av det klassiske, kanske noget mere til «den nye stil», som den moderne kunst saa nervøst og urolig stræber imot. Jeg tror, vor tids kunst vilde lære meget av en pilgrimsgang gjennem middelalderen. Selv om man ikke naar til noget hellig land for kunsten — bare av den grund at der ikke for kunsten findes ett hellig land —, saa vilde man dog møte saa meget av naiv genialitet, faglig fantasi og from ophøiet romantik, at bare av den grund vilde vandringen gi rikt utbytte.



Digter, av Liang Kai, kinesisk maler fra omkring 1200.



Tronende Kristus paa Ulvik=antemensalet.

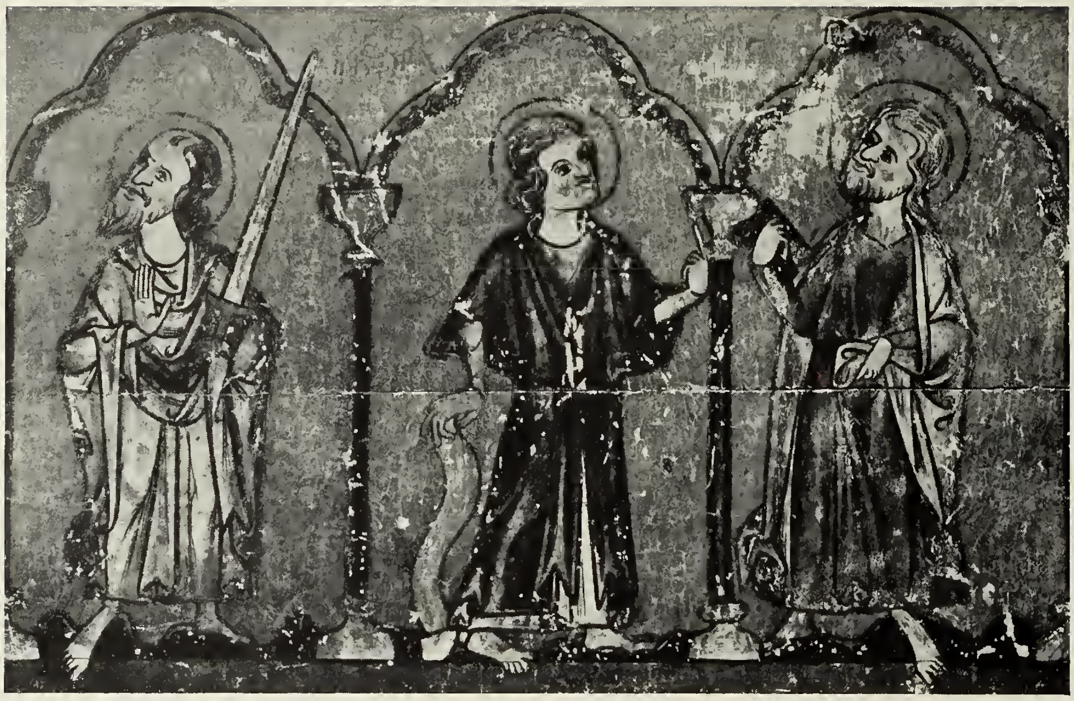


Tronende Kristus paa kobber-antemensalet fra Flaavær.

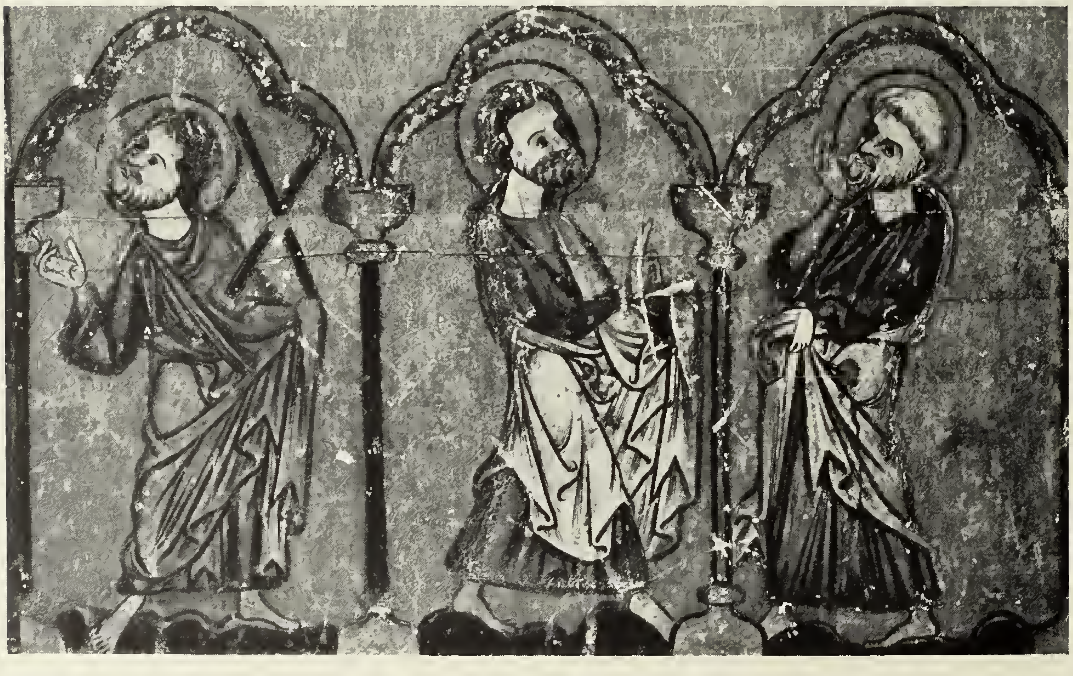
ULVIKMESTERENS REPRÆSENTATIONSKUNST OG DEN ÆLDRE SKOLE

Vor malerkunst begynder strengt tat med antemensalet fra Ulvik — et typisk repræsentationsbillede med en tronende Kristus omgit av sine apostle. Fra de assyriske kongefremstillinger til Napoleonsbillederne har vi en repræsentationskunst, som gaar ut paa at vise monarkens magt og vælde, kampene, hoflivet, processionerne. Det gjælder at imponere ved styrke, ved ceremoniel fjernhet, ved utfoldelse av pragt. Aldrig har vel netop ceremoniellet som kunst — selve repræsentationstekniken — naadd saa høit som i det gamle Byzants. Det strenge ceremoniel fra keiserhoffet overføres til det geistlige hierarki, og dette fortsætter i himlen. Med solguden Helios's straalende nimbus om hodet avbildes keiseren og hans mænd ordnet efter rang. Keiseren avbildes større, hans mænd mindre, de faar ogsaa mindre nimbus. Det samme møter vi i den religiøse kunst. Kristus sitter som majestæten paa sin trone, omgit av apostle, helgener, cheruber og engle. Herfra utvikler sig «Majestas Domini»-motivet, det kristelige repræsentationsbillede fremfor noget andet.

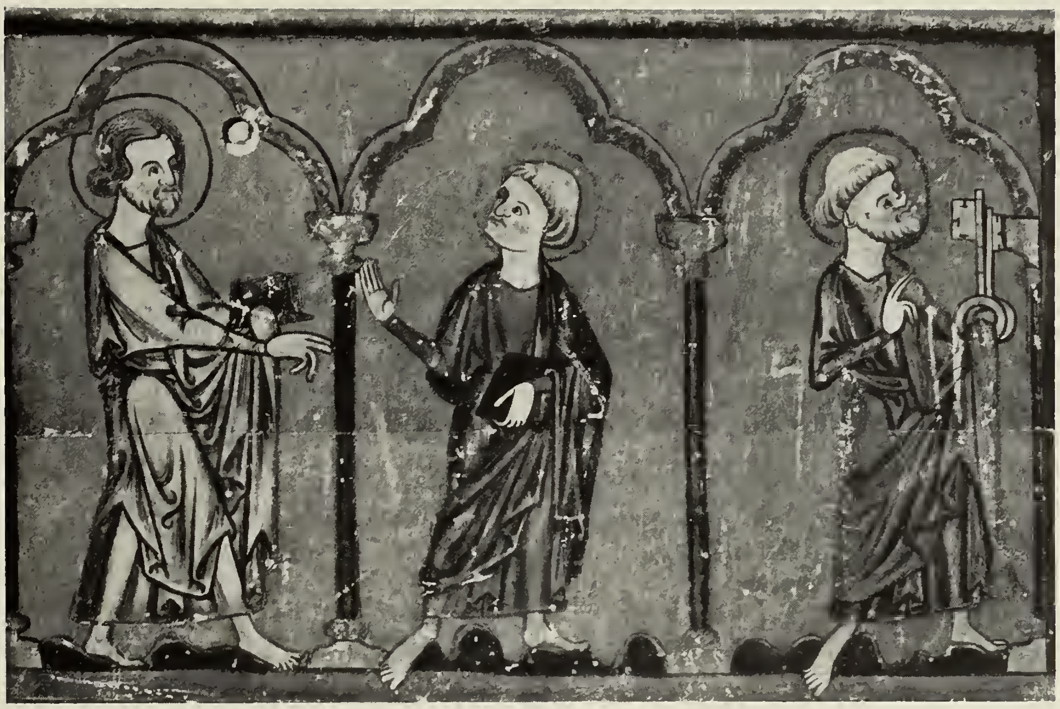
Det er dette motiv, vi har paa antemensalet fra Ulvik. Kristus sitter traditionelt med høire haand velsignende og venstre paa livets bok. Kjortelen sterkt blaa og kappen rød. Indramningen er et kraftig firpas, utfyldt av evangelistsymbolerne i livlig optegning. I de byzantinske repræsentationsbilleder optræder apostlene med stilfuld værdighet, de har studert hofceremoniellet og elsker alle de fine byzantinske hofmanerers kunst. Ulvikmesteren har tydelig fundet denslags helgener kjedelige. Han vilde ha liv ind i høitideligheten. Og med en festlig rigdom komponerer han sine figurer forskjellig, det vil si ved hjælp av legemets bevægelse, dragtens linjevirkning, hændernes fakter faar han liv i linjevirkningen. Apostlene staar der i hellig samtale — et «sancta-conversationemotiv», som kjendes fra saa mange kunstneriske fremstillinger —.



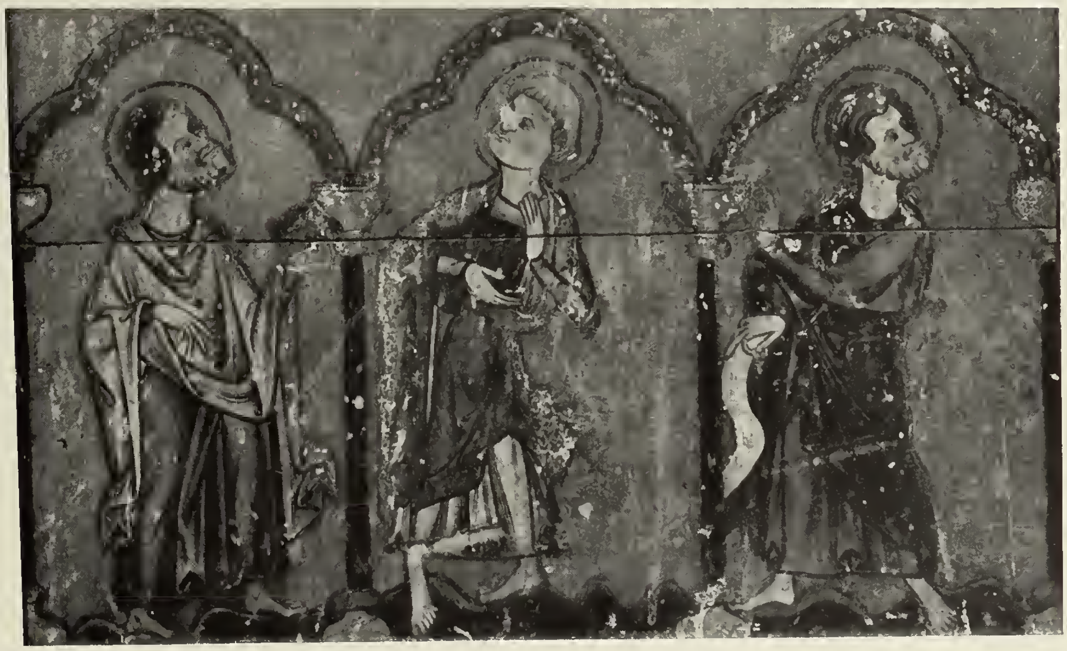
Apostle paa Ulvik=antemensalet.



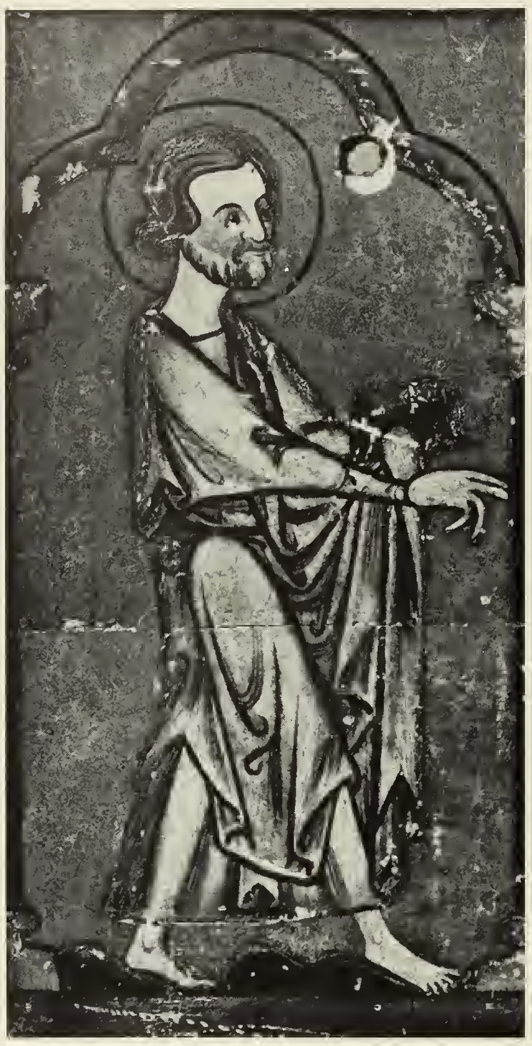
Apostle paa Ulvik=antemensalet.



Apostle paa Ulvik=antemensalet.



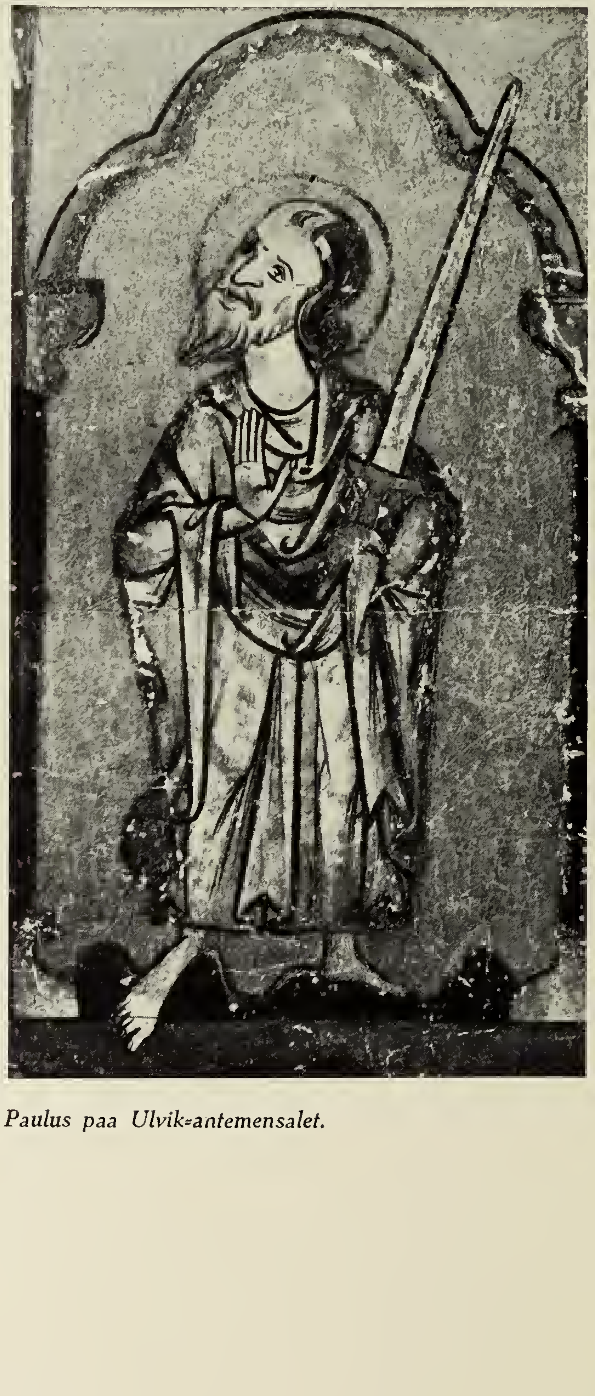
Apostle paa Ulvik=antemensalet.



Apostel paa Ulvik-antemensalet.

Enkelte ivrige i fuld bevægelse, andre staar fast og rolig. Hver taler sit indtrængende sprog med forskjellig haandbevægelse. Snart argumenteres med to fingre, snart med den flate haand, snart med haanden mot brystet. Vi har denne kunstneriske mimik, hvis aner gaar ned til hedensk kultus og antikt teater, og som i middelalderens kunst spiller en saa stor rolle. Disse fine og ofte komplicerte haandbevægelser danner et akkompagnement, som ledsager den kunstnerisk fremstillede handling, og som gir liv til dens bundne form. I den gamle kristelige kunst talte de sit bestemte sprog — betydde velsignelse, bønfaldelse, var uttryk for sorg, anger o. l.; nu er de blit rent dekorative. De hører her med i kunstverkets økonomi — er ren kunst, som intet har med den literære forstaaelse av maleriet at gjøre. — Nogen let opgave er det ikke at fremstille tolv apostle i ensartede dragter, under ensartede buer. Hvad der redder Ulvikmesteren, er fremfor alt hans sikre linjer ved figurernes opbygning og ved dragtens behandling. Her har vi denne middelalderske linje, som lever sit liv efter sine egne love, som binder naturbilledet og gir det monumental styrke og holdning. Allikevel er ikke linjen tung. Ikke engang grækerne har mere lekende behandlet flikenes spil, foldernes rytme, gevanternes bevægelighet end denne tids kunstnere.

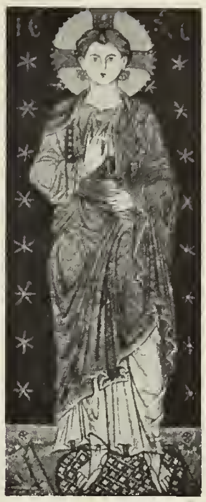
Selve motivet, den tronende Kristus, skal vi oftere møte i vor kunst. I skulptur har vi det tungt og primitivt paa døpefonten fra Skjeberg. De byzantinsk høitidelige hofmænd av apostle finder vi igjen paa kobber-antemensalet fra Flaavær; livligere, men dog med adskillig av den gamle høihet staar apostlene skaaret i træ paa arbeidet fra Komnes. De



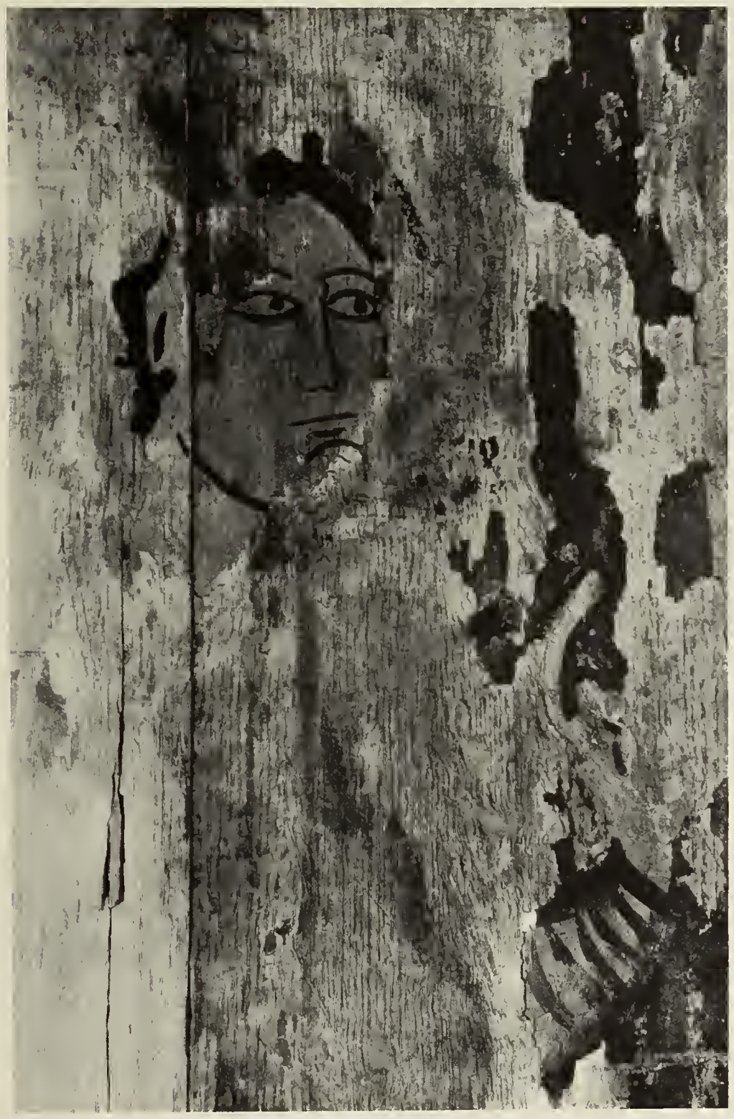
Paulus paa Ulvik-antemensalet.

sittende apostles livlighet har vi i skulptur langs lektoriet paa Kinn kirke og i et antemensale fra Vestlandet, nu i Oldsaksamlingen. Tilslut troner dette middelalderens store motiv i hele sin magt paa vestfaçaden ved Trondhjems domkirke med raden av apostle og helgener.

Vor malerkunst begynder saaledes der, hvor vor middelalderske kunst skal gjøre sin største erobring.

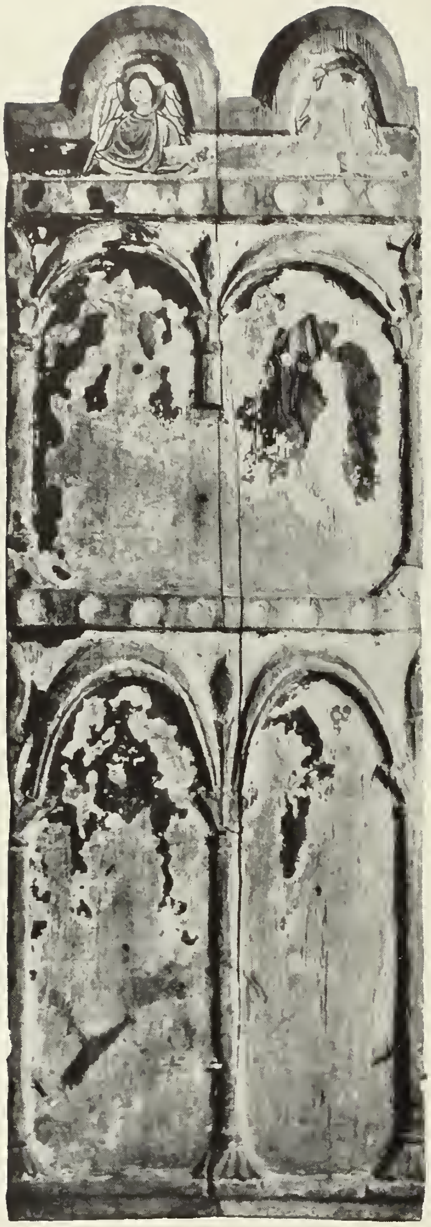

Kristus. Mosaikbillede i Markuskirken i Venedig.

Ulvikmesteren er vokset ut av en koloristisk skole. Han elsker farven for dens rigdoms skyld, og farverne stiller han paa en primitiv maate mot hverandre. Apostlenes dragter straaler i grønt og rødt, lyseblaat og dragerødt, zinnober og sjøgrønt, lyseblaat og violet, hvitt og mørkegrønt, graat og høirødt. Og ikke nok med det, de rene farver tilfredsstiller ham ikke, de brytes, han fører nuancer og skygger ind — alt for at øke rigdommen. Det er klart, at han lever i en sterk overgangstid, og vi ser, hvorledes han hænger sammen med den engelske stil i denne tid. En tronende Kristus avbildet foran, og som tilhører det store Peterborough-psalters gruppe, viser slegtskap med vort antemensale. Det er den heldende byzantinisme med dens folkelige bevægelsesmotiver med en viss opdeling av farver, som ogsaa vor mester bygger paa. Dog som den primitive kraft han er staar han inde i den nye tid, i unggotiken. Det er noget av den begavede haandverker over ham, som hænger fast i det gamle og samtidig er sterkt optat av det nye.

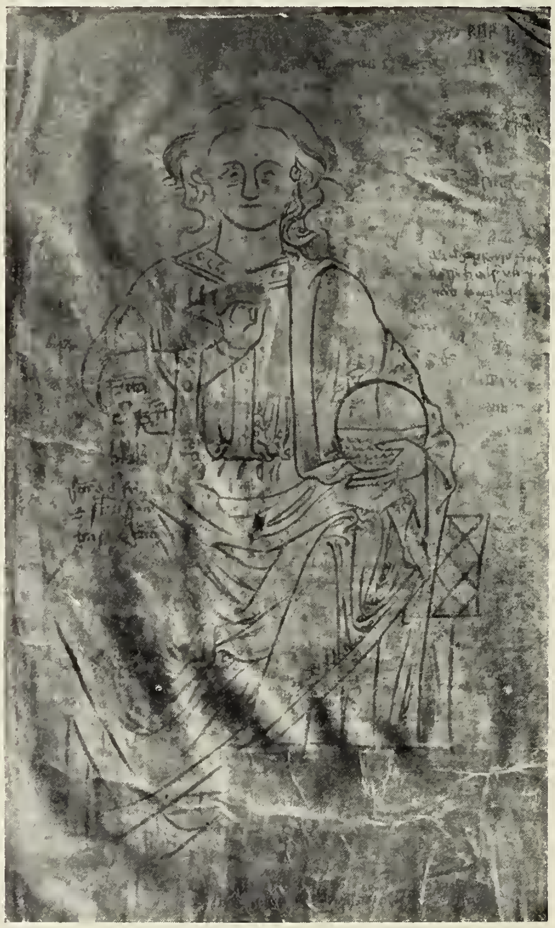

Englehode paa madonnaskap fra Røldal.

Findes der saa noget ældre i Norge, som vor mester kan tænkes at bygge paa? Vi har først en tronende Kristus (A. M. 679, 4to) stilistisk fra omtrent samme tid, men som repræsenterer den gamle skjegløse type. Den har sin interesse, fordi den viser, at samme motivkreds har eiet en ældre utformning. Linjerne er ogsaa langt roligere, og stilen mindre anspændt, og vi ser her rester av et avdæmpet repræsentationsbillede med foldernes spil raffinert behandlet. Foruten denne klassiske skjegløse tronende Kristus findes endnu minder om en ældre, nu forsvundet malerkunst, og vi er saa heldige at ha andre, omend svake spor herav i den noget ødelagte maling paa et madonnaskap fra den rike Røldal kirke. Det er to malte englehoder, det ene vistnok fra en bebudelsesfremstilling. Det øvrige er borte. Bebudelsesengelen er tegnet op i et par streker, som fjernt minder om Vestlandsskolens bygdekunst, men dog med en helt anden kraft, og den storøiede alvorlige engel har noget fremmedartet over sig, som egger vor nysgjerrighet.

Det andet englehodes tilfældige og skjødesløse linje i forskjellig tykkelse gir indtryk av noget hastig, som yderligere fremhæves av farverne. Det hvite er slængt ind mot brutt blaat og gult med en eiendommelig koloristisk nuancerigdom, som lar en ane en ældre og i farvefølelsen mere raffinert skole end den, Ulvikmesteren repræsenterer. Det er noget blekt samstemt, en avdæmpet impressionisme, som synes at fortælle om en svindende stil. Vi kan gjerne kalde det en viss klassisk farvefølelse, som paa en eiendommelig maate synes at hænge sammen med den antike stilfølelse i ornamentik og skulptur, som vi møter netop i denne tid. Hos os er dette paa en maate særpræget netop ved «Kong Sverres stil», som vi møter i høikorets klassiske rigdom i Trondhjem og i en avdæmpet formfuldendt skulptur. Fra denne avklarte fornemme stil er saa den koloristiske impressionisme i det lille englehode fra Røldal. Det er tydelig, at vi ogsaa her har svake spor av en kulturkreds før Haakon Haakonssøn. Uten at ha noget markert byzantinsk over sig, tilhører arbeidet den eiendommelige og interessante gruppe i vor kultur, hvor overgangsformerne kan studeres. I vor skulptur har vi adskillige minder herom, vort maleri derimot yderst faa.

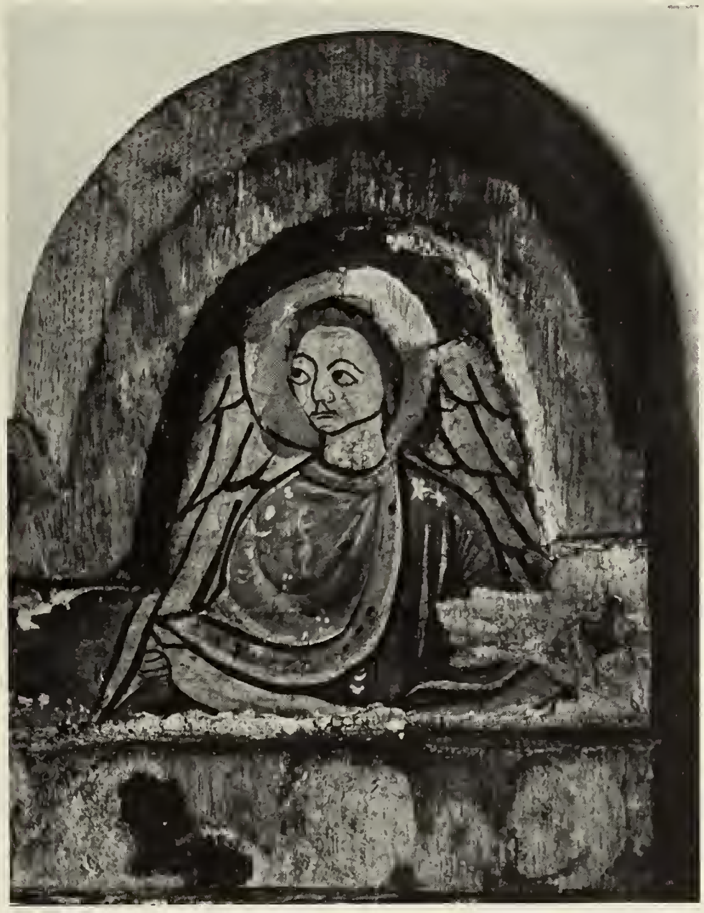

Del av madonnaskap fra Røldal.

Hvordan har denne mesters større arbeider set ut? Er han repræsentant for en ældre forsvunden Vestlandsskole med et sterkt præg av den klassisk byzantinske impressionisme i farvefølelsen, med en svindende kulturs fornemme præg? Vi maa indrømme, at netop her vet vi saa yderst litet. Men saa meget er klart, at før Ulvikmesterens energiske og nuancerike farvestil har der været en raffinert kolorist i vort land. Hans farver er avdæmpet og eier en graahvit farvesmag med et impressionistisk islæt, noget, som i høi grad virker forfinet, tildels

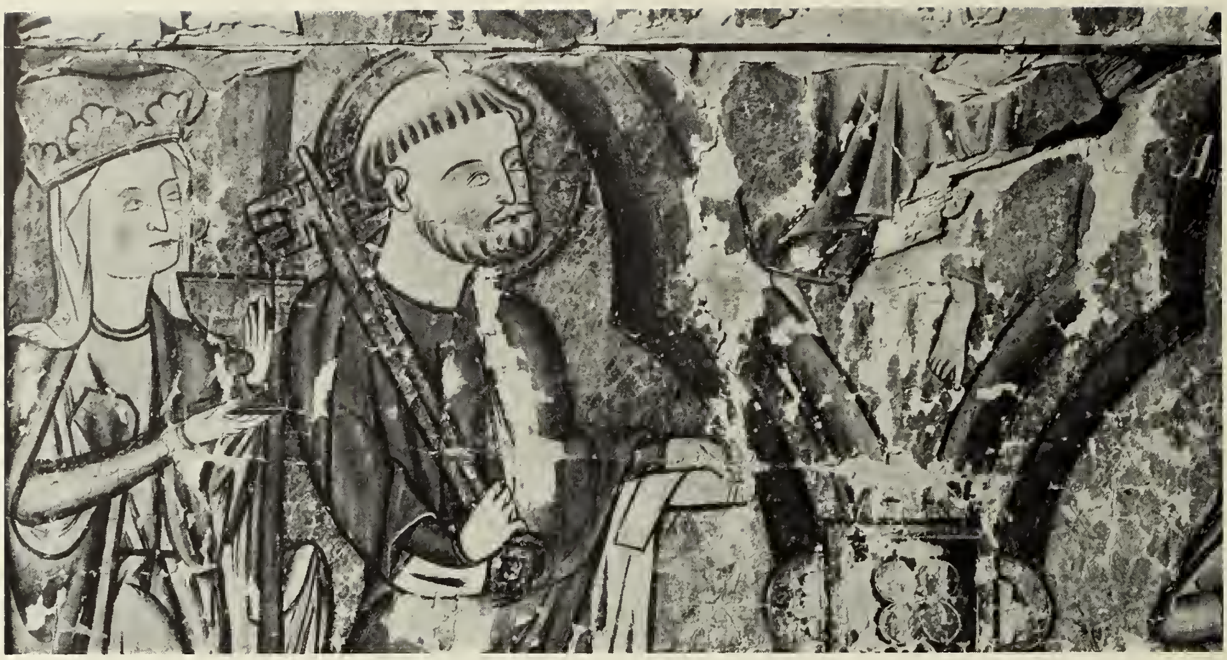

Tronende Kristus i et manuskript i den Arnamagnæanske samling (A. M. 679, 4to).

ogsaa avbleket. Ulvikmesteren tilhører en sterkere tid. Farverne strammes op, linjerne blir langt mere energiske, hele kunstens holdning kraftigere. Det er noget av haandverkeren med en sikrere haand og mere primitiv smag ovenpaa en forfinet byzantinsk kunstner. Men trods forskjel er der fællesskap i den brutte og nuancerike farveopfatning.

Med Ulvikmesteren er det unggotiken, som holder sit indtog i vort maleri. Han er Bergensskolens første maler, vi kjender noget mere til, og det er interessant at se den kunstneriske energi, som straks præger skolen, et drag, som skal følge den gjennem hele det 13de aarh., en fast og sikker holdning, men samtidig en energisk bevægelighet over figurerne og de markerte linjer. Der er i virkeligheten et liv og en rigdom over vor mesters tavle, som gjør dette første arbeide i vor nationale malerkunst til en av vor malerkunsts første arbeider. Tavlen eier i fuldt maal tidens anonyme haandverksgenialitet, hvor personlig og konventionelt, frihet og bundenhet, aand og teknik gaar sammen.



Engel paa madonnaskap fra Røldal.



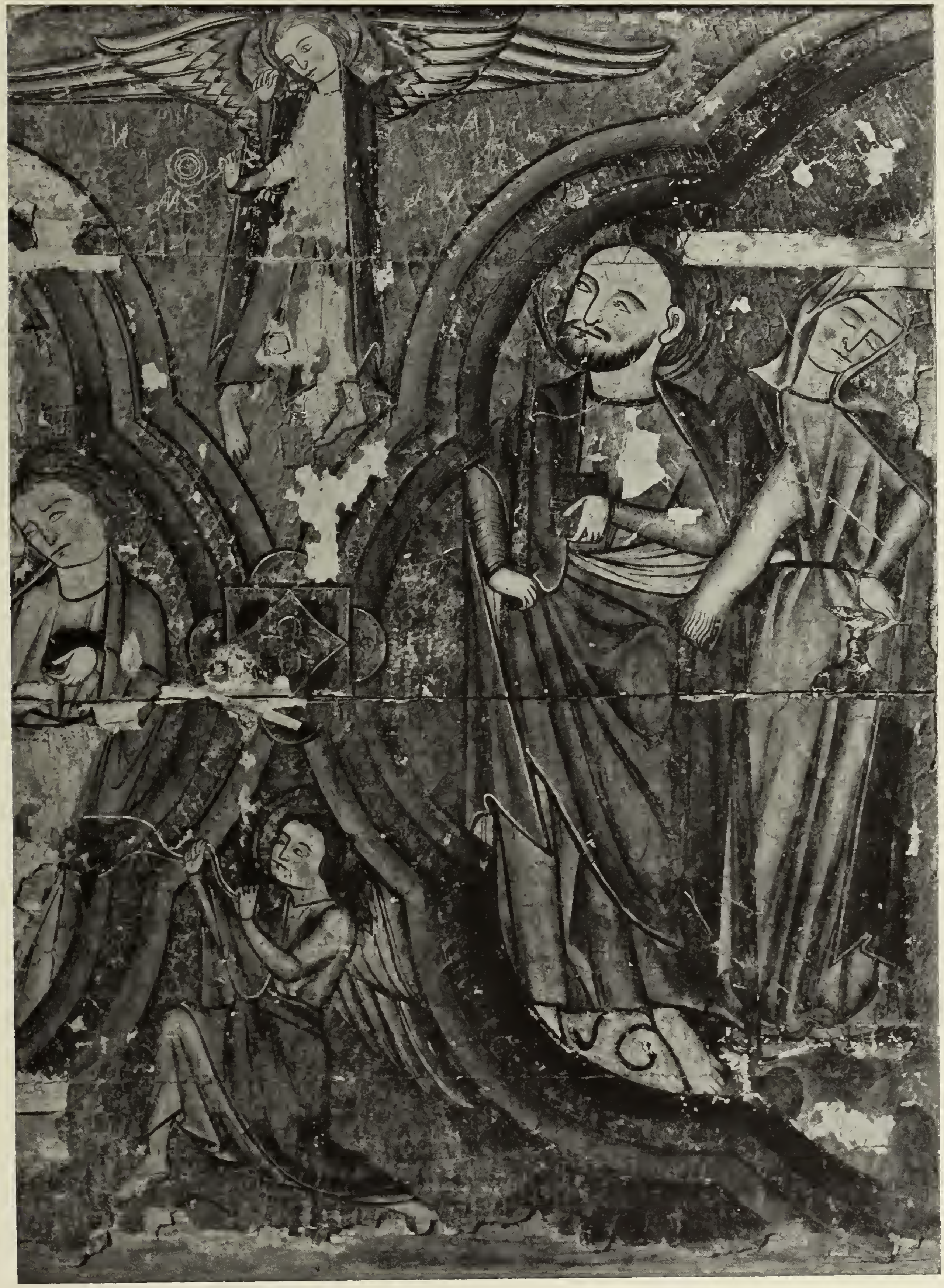
Peter og den seirende kirke paa Kinsarviktavlen.

KINSARVIKMESTEREN OG HANS KREDS

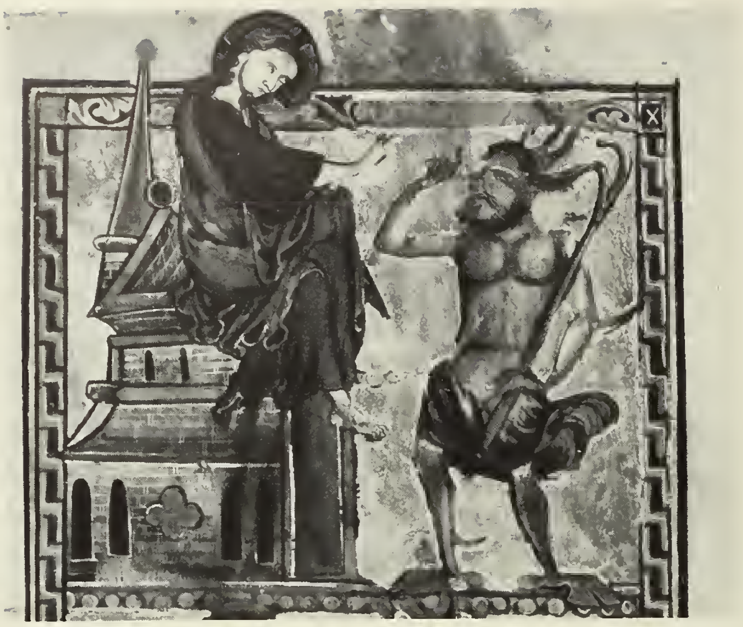
Fra Ulvikmesteren gaar veien skridt for skridt frem, og vi kan følge gangen i gotikens rike malerkunst i Bergen. Intet brudd paa den logiske utvikling. Den ene mester avløser den anden likesom for at fortsætte, hvor den forrige slap. Avklaret og modnet gaar det nye ind som noget selvfølgelig, noget, som maatte komme, og gammelt og nyt bygger videre logisk og sikkert fremover. Ti middelalderens kunstnere har en stor læremester, traditionen. Kommer man fra moderne kunst, maa dette sterkt holdes frem, men inden traditionens ramme er plads for forskjellige personligheter og strømninger — alt er blot fastere, strengere.

Paa Ulvikmesteren fulgte Kinsarvikmesteren. Begge mestere har sandsynligvis holdt til i Bergen og staat i forbindelse med Haakon Haakonssøn. Vi har den samme høie kunstneriske kvalitet, den samme kolorisme. Allerede Bendixen har paapekt likheten mellem Ulvik-antemensalet og det fra Kinsarvik og antydet, at arbeiderne kan skrive sig fra samme haand. Jeg har selv for flere aar siden været inde paa det samme, men har frafaldt tanken og mener, at vi staar foran to mestere. Dragtfoldernes tegning er hos Ulvikmesteren mere bevægelig, han fører likesom en lettere haand og har en langt større glæde over dragtens plastiske spil, mens Kinsarvikmesteren bygger sine figurer i langt høiere grad op paa markerte linjer og større flatevirkning. Vi sporer her den omtalte stigning fra de lette flagrende folder til de tunge. Gaar man i detaljer, vil man hos Ulvikmesteren finde flere smaa særtræk, f. eks. en ofte forekommende karakteristisk fiskekrokagtig foldeavslutning, som ikke findes hos den anden.

Kinsarvik-antemensalet er enkelt og stort komponert. Tilhøire for Kristi kors staar Stephaton, repræsentanten for jødedommen, og rækker Kristus eddiksvampen, paa den



Paulus og synagogen. Kinsarviktavlen.



Djævelens fristelse.
Kristina⸗psalteret.

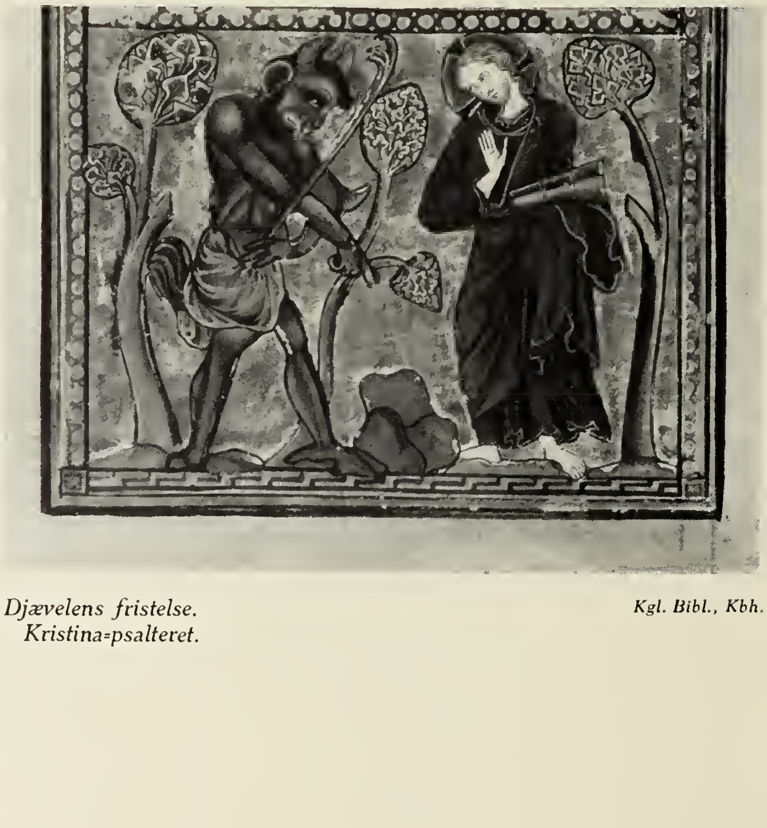
Kgl. Bibl., Kbh.

anden side den romerske høvedsmand Longinus, hedendommens repræsentant, han som blev seende ved Kristi blod, og som lever i kunst og legende paa sin replik: «Vere filius Dei erat iste». Motivet fortsætter i følgende halvmedaljoner: Ved siden av Paulus staar den blinde beseirede jødiske synagoge, ved siden av Petrus den seirende kristne kirke. Arbeidet er holdt i ultra⸗marineblaa og røde toner. Over de store figurer er en holdning, som peker mot tidens største kunst. Det brutte over synagogen, det seierssikre over kirken er uttalt paa en enkel, helt monumentalt virkende maate.

Paa et meget feilfuldt latin, som viser, at vor maler ikke var geistlig, har han, sandsynligvis efter en optegnelse, han eiet, langs billedets kant sat et leoninsk heksameter, som kan oversættes saaledes:

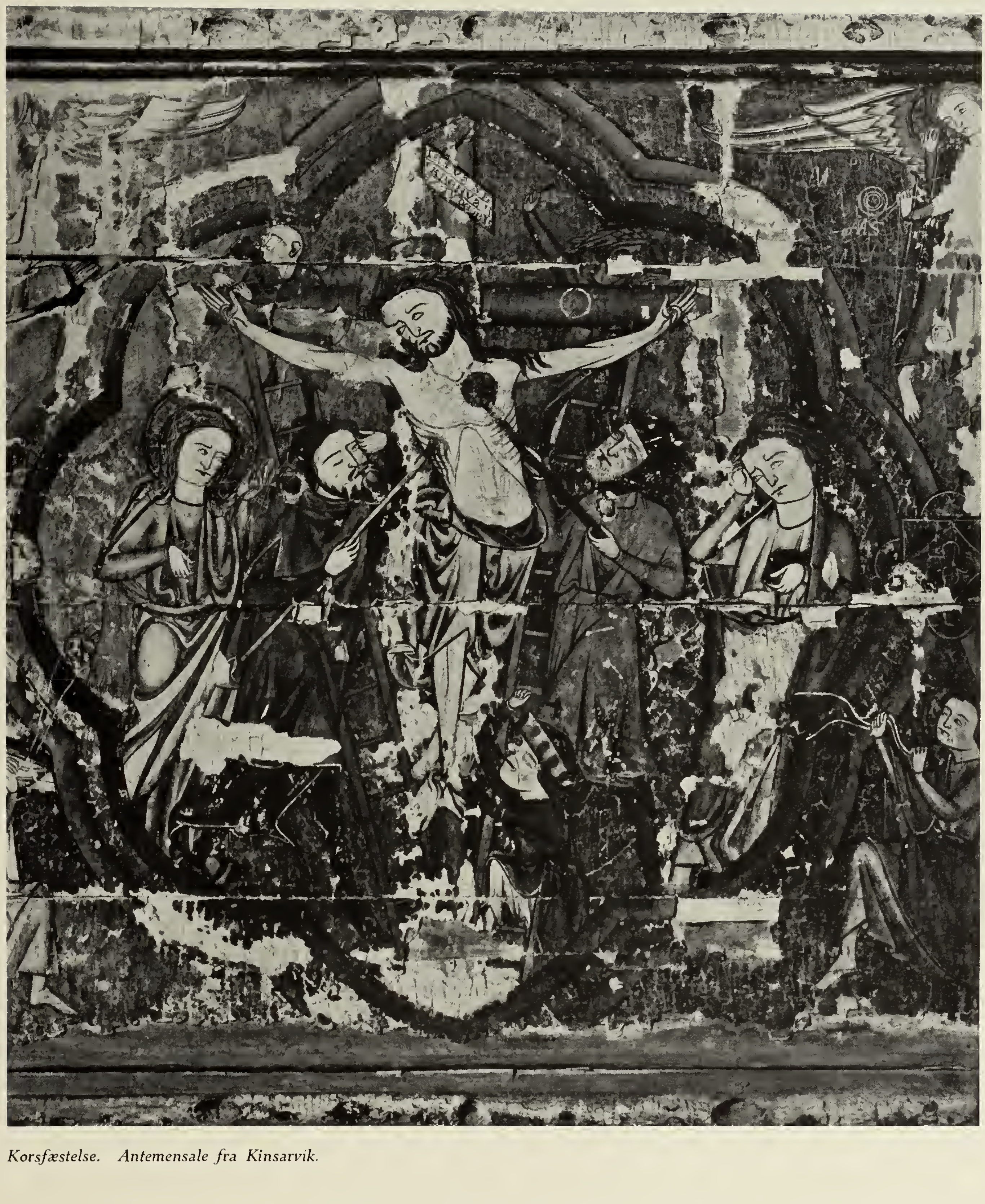
Han, du paa billedet ser, er hverken Gud eller men'ske.
Baade men'ske og Gud er han, som billedet viser.

Samtidig med at kunsten netop i denne tid frigjør sig mere og mere fra geistligheten, saa finder man ogsaa spor til en begyndende specialisering. Det er de kunstneriske laug, som vokser frem. Den kirkelige kunstner var langt mere alsidig end den verdslige. Selvfølgelig tok denne utvikling mot kunstens specialisering lang tid, men vi ser ved Henrik III's hof først omtalt Odo av Westminster og hans søn Edvard. Efter alt at dømme har de været kunstledere i større stil med utdannelse som guldsmede. De utførte en række malerier, men fra 1240⸗aarene gik kongen mere og mere over til at la William av Westminster utføre de rene malerier i sine slotte. Han synes udelukkende at ha været maler i mere speciel forstand. Noget av det samme kan tænkes at ha været forholdet mellem Ulvik⸗ og Kinsarvikmesteren. Kinsarvikmesteren virker i høiere grad som maleren, specialisten, ikke blot ved farverne, men der er ogsaa en ganske anden monumentalitet over hans figurer. De synes tænkt for større flater, likefrem med monumentalkunst for øie. Man kan forstørre disse billeder, og de vil bevare hele sin holdning, næsten vinde paa det. Kirken og synagogen saavelsom apost⸗

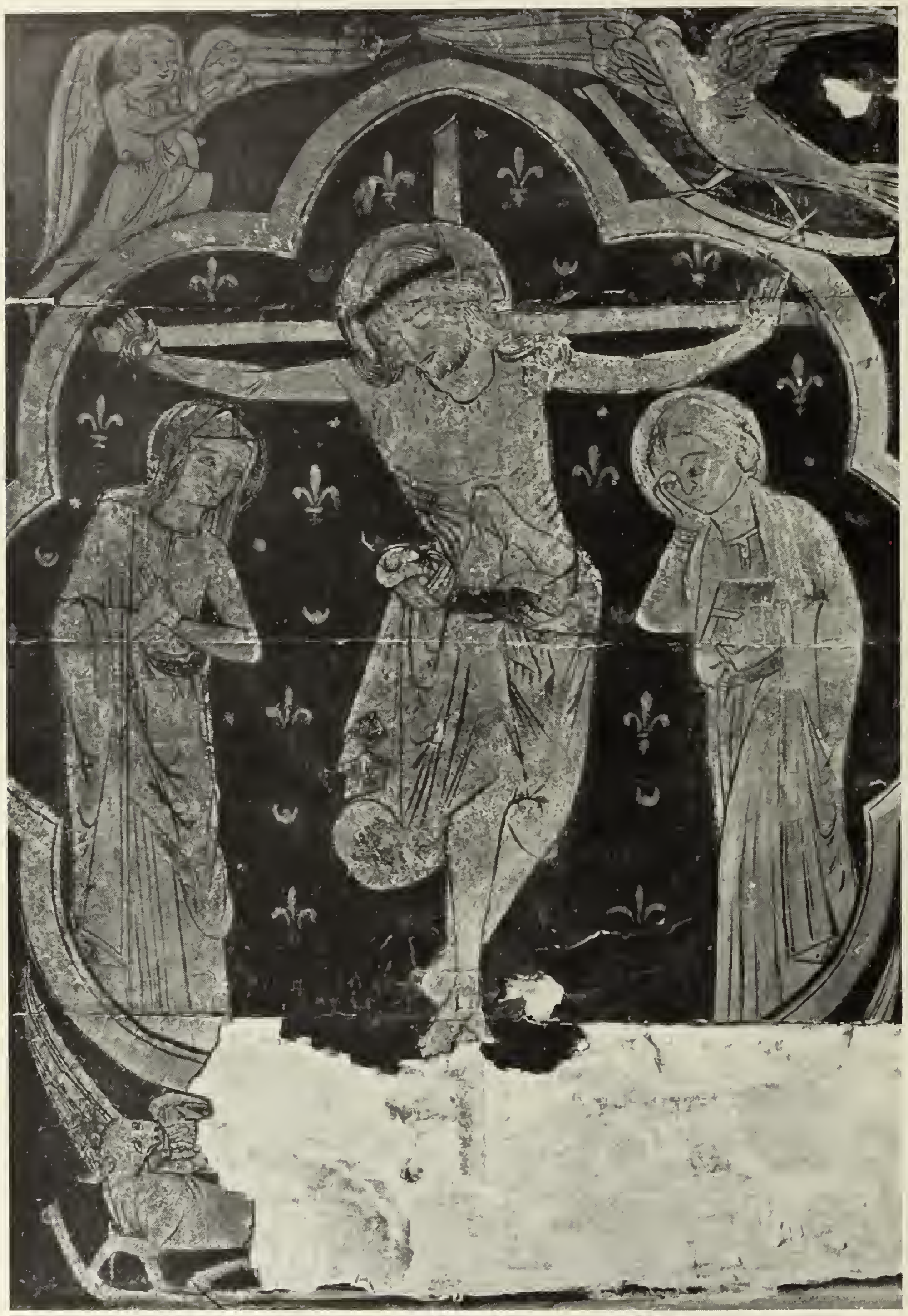


Djævelens fristelse.
Kristina⸗psalteret.

Kgl. Bibl., Kbh.

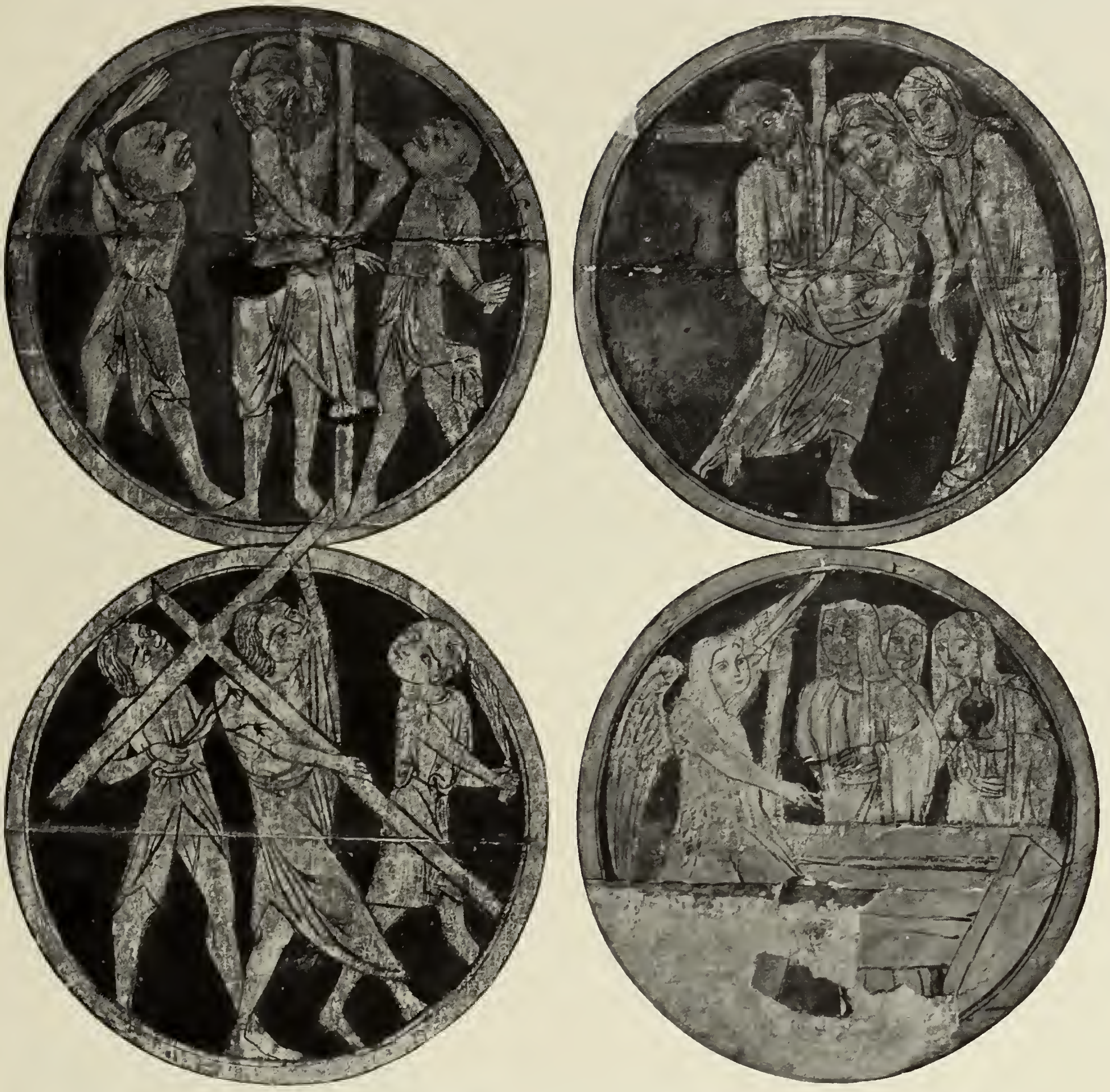


Korsfæstelse. Antemensale fra Kinsarvik.



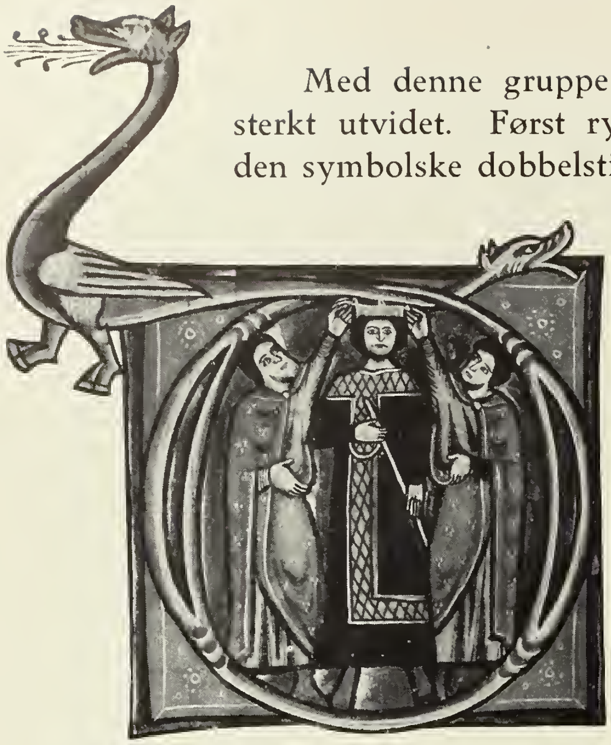
Korsfæstelse. Antemensale fra Hauge. Den nederste del av figuren tilhøire restaurert.

lene er stort tænkte, vægbillederne og englene gaar ind i billedet som enkeltkompositioner. De kan løftes ut og danne selvstændige kunstneriske kompositioner. Ogsaa i farverne er han mere maleren. Ulvikmesterens primitive glæde over farverigdommen har veket for en bevisst utnyttelse av hver enkelt farves valør. Han bruker færre farver, men stemmer dem til gjengjæld op. Røldalsmesterens avdæmpede farver og Ulvikmesterens rigdom erstattes ved en helt dramatisk utnyttelse av de rene farver, som skarpt stemmes sammen og nuanceres. Herved vindes adskillig i intensitet. Han er saa at si den første maler i vor kunst, mens der over Ulvikmesteren er noget av den alsidige haandverker. Eiendommelig er, at vi til hans kreds kan regne to tavler, en fra Hauge og en fra Kaupanger, som utvilsomt hører sammen, og som paa en eiendommelig maate, trods vor mesters glæde over farver, viser linjens stramme magt i middelalderens kunst, idet figurerne er tegnet op med faste streker, fyldt med guld. Vi ser i denne sterke helden mot linjen netop i denne kreds et bevis paa, at det middelalderske maleri i sin oprindelse er en linjekunst — forsaavidt den radikaleste motsætning til de moderne koloristers farvesymfonier. Netop i denne kreds, hvor maleren som fagmand saa sterkt træder frem, har denne linjekunst drat de sidste konsekvenser av sin stil — et maleri i sort og guld. Haandverkets fælleskunst trænger i Kinsarvikmesterens egen kreds hans farver ut; ti trods alt det, som skiller, er dog i middelalderens kunst fællesskapet altid større.



Passionsbilleder. Antemensale fra Hauge.

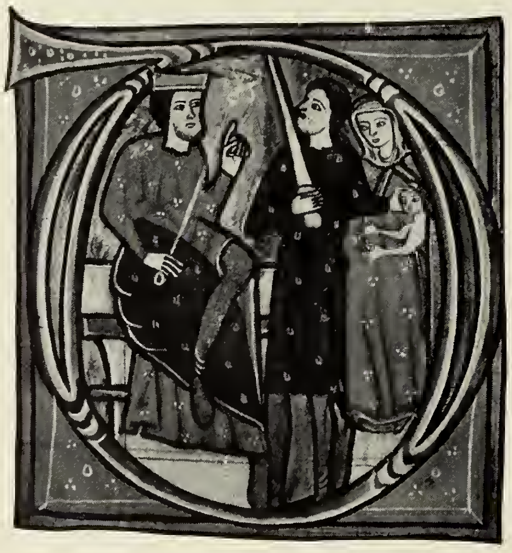
Mot røde og grønne felter tegner sig paa Hauge-antemensalet guldfigurer, strengt avgrænset av de sorte streker, som omgir figurernes konturer. Kompositionerne fra passionshistorien er matematisk enkle, to personer om Kristus som midtfigur. Paa dette bygges linjespillet, som varieres inden rammen av bestemte formler. Disse formler utelukker slet ikke individuel smak. Har man faat øinene op for disse formlers forskjellighet, saa forundrer man sig snarere over det liv, de middelalderske kunstnere kunde gi sit linjespil, end over den ensformighet, som rent tilsyneladende synes at kunne klæbe ved kompositionerne. Vi har i dette arbeide den samme faste linje som paa Kinsarvikarbeidet, de samme typer, detaljer gaar igjen, saa som den helt ensartede modellering av Kristi legeme. — Jeg tror med andre ord, at Kinsarvikmesterens kunst direkte eller indirekte gjenfindes i Hauge- og Kaupangerbillederne.



Kong Davids kroning. Kobberstiksaml., Berlin.
Dronning Margretas psalter.

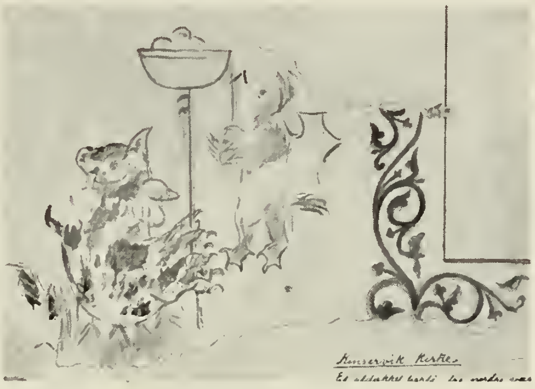
Med denne gruppe arbeider blir idékredsen inden vort ældste maleri sterkt utvidet. Først rykker de store korsfæstelseskompositioner ind med den symbolske dobbelstilling av jødedom og hedendom, som igjen utvikler sig mot synagogens og kirkens allegoriske figurer. De lovsyngende engle møter vi paa forskjellig maate komponert ind i billederne. Dette motiv var som bekjendt det bærende ved utsmykningen over buerne i Trondhjems domkirkes skib. I de ledige felter mellem billedfremstillingerne paa Kinsarviktavlen har vi motiver fra englekorenes rike kunst. Passionsdramaet føres ind i Hauge-antemensalets rundinger. I to av rundingerne Kristus omgit av de brutale knegte, hvor den middelalderske kunstner søker at arbeide med forbryderfysiognomier. Som motsætning fremstilles i de andre rundinger repræsentanter for fromhet, f. eks. kvinderne om frelserens avsjælede legeme.

Med Kaupanger-antemensalet føres vi ind i de middelalderske helgenlegender — i tidens store episke cykler, vægmaleriernes emnevalg. I midten paa Kaupangertavlen det velkjendte motiv med Marias kroning, sidefelterne til venstre fyldes av Andreas's og Peters korsfæstelse samt to scener av Nicolauslegenden. Tilhøire to Olavsfremstillinger samt en omtrent utvisket St. Michaelfremstilling. Baade St. Andreas og scener av Nicolauslegenden forekommer i senere islandske manuskripter i samme stil som Kaupanger-antemensalet. Det er et eiendommelig tilfælde, at vi her paa et antemensale foruten Maria og St. Michael har scener fra fire helgenlegender avbildet. Det skulde tyde paa, at vor mester maalbevisst søkte at arbeide ind en europæisk kunstnerisk kultur i vort land. Dog forsømte han ikke derfor den kunstneriske behandling av vor nationalhelgens historie. Her har vi den første norske billedlige utformning av Olavslegenden. I det ene billede overfaldet av en prest og hans helbredelse ved St. Olav. I slaget ved Stiklestad merker vi hos kunstneren et indgaaende kjendskap til Olavslegenden. Vi ser baade Tore Hund med spydet og Torstein Knarresmed. Sammenligningen med den før omtalte, omtrent samtidige engelske fremstilling av St. Olav ligger nær. Den engelske motivkreds er rikere. Vi har baade St. Olavs drøm, hans seilas og legenden med presten. Alle disse motiver vil gjenfindes senere i norsk og nordisk billedkunst, og vi kan nok gaa ut fra, at den første kunstneriske utformning av denne legende er skedd i denne norsk-engelske kreds. Karakteristisk nok hører det engelske manuskript hjemme i klosteret Bury St. Edmund's, hvor erkebiskop Øystein bodde under sin landflygtighet, eller fra et kloster i nærheten.



Salomos dom. Kobberstiksaml., Berlin.
Dronning Margretas psalter.

Hauge-antemensalet har sine forutsætninger i det her avbildede blad fra St. Cuthlac's liv, vistnok arbeidet ved Crowland-abbediet. Men med den bevægelighet i alle kunstneriske forhold, som betegnes ved det 13. aarh., har klosterskolerne i Øst-England nok lokalt særpræg, men stilen faar dog mere og mere karakter av en ensartet kunstnerisk bevægelse. Denne bevægelses kunstneriske brændpunkt er som omtalt den kongelige Westminsterskole. I billedhuggerkunst ser vi det samme. Det er den kongelige skole i Westminster, som har skapt den av mig paaviste ensartede gruppe skulpturarbeider i Lincoln og Crowland-abbediet. Vor store unggotiske kunstner i Trøndelagen, som bl. a. har skapt et av de skjønneste krucifikser i middelaldersk kunst, har lært sin kunst i denne skole — muligens i selve London. I Crowland sitter endnu en Olavsstatue fra det 14. aarh. paa broen, som fører over til klosteret, og minder om den gamle kulturforbindelse med Norge. Selv om man ved Ulvikmesterens eller Kinsarvikmesterens monumentale arbeider altid kan henvise til likheter i det ene eller det andet av de engelske klosterskolers miniatyrer, og man gjennem disse kan faa utvidet forstaaelsen av vore mesteres kunst, saa gjør man dog rigtigst i som en vigtig kilde ogsaa her atter at peke paa det centrale punkt i tidens engelske kunst: Henrik III's Westminsterskole.

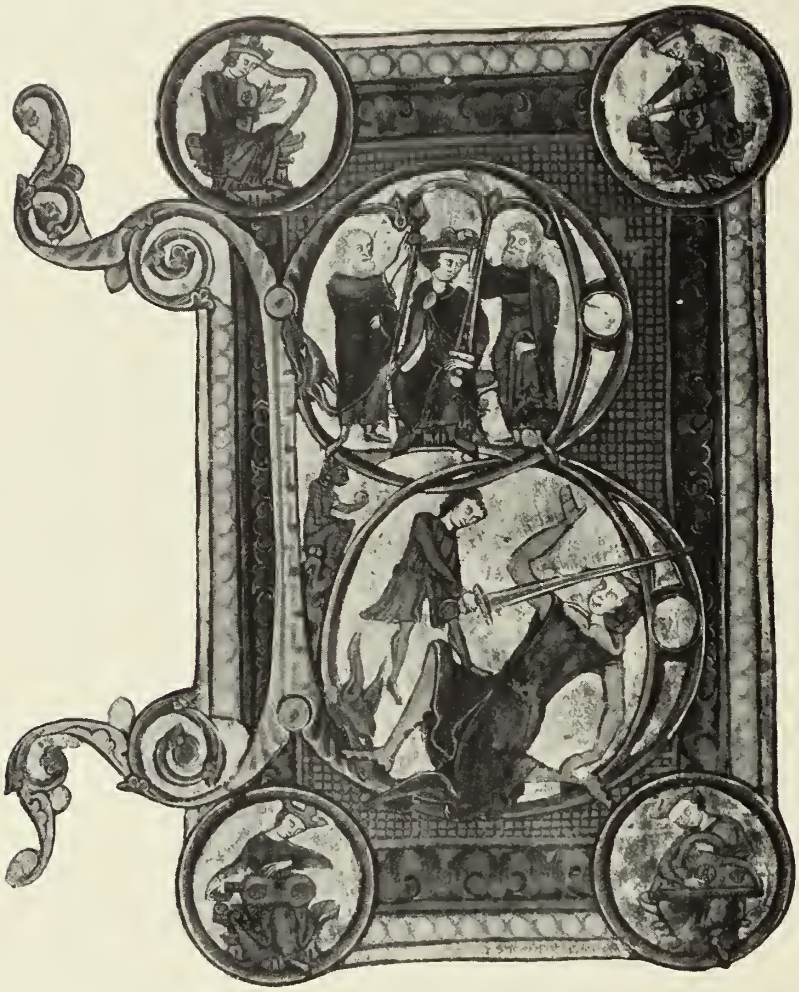

Kinsarvik Kirke.

Del av vægmaleri. Kinsarvik kirke.

Det falder let at tænke sig, at Ulvikmesterens haandverkerbegavelse og Kinsarvikmesterens monumentale aand har sat sit kunstneriske præg paa Haakon Haakonssøns Bergen, paa billederne foran kirkernes altere og paa glasset i de høie gotiske vinduer, og hvorfor ikke paa væggene i selve kongeborgens rum. De har malt bibelske fremstillinger, saaledes som vi nu kjender denne kunst, — de høitidelige tronende Kristusfremstillinger eller korsfæstelsen med kirken og synagogen. I rundinger og firpas fast sammenkomponert skildres passionshistorien, vi har apostle og helgenhistorie, og vi har inden denne gruppe den første utformning av St. Olavs nationale helgenhistorie. Der har været arbeidet dekorative pragtstykker, hvor prydkunst og maleri, arkitektur og skulptur har gaat sammen. Som i den engelske «Henrikshal» kan der i vor Haakonshal ha været hjemlige ceremonibilleder, som kongen og hans hird, et kroningsbillede kanske ogsaa.

Med andre ord, hvorfor skulde ikke, efter det vi har utviklet, Haakon Haakonssøn ha hat sine hofmalere, paa samme maate som vi saa en række navngivne kunstnere ved Henrik III's kulturhof.

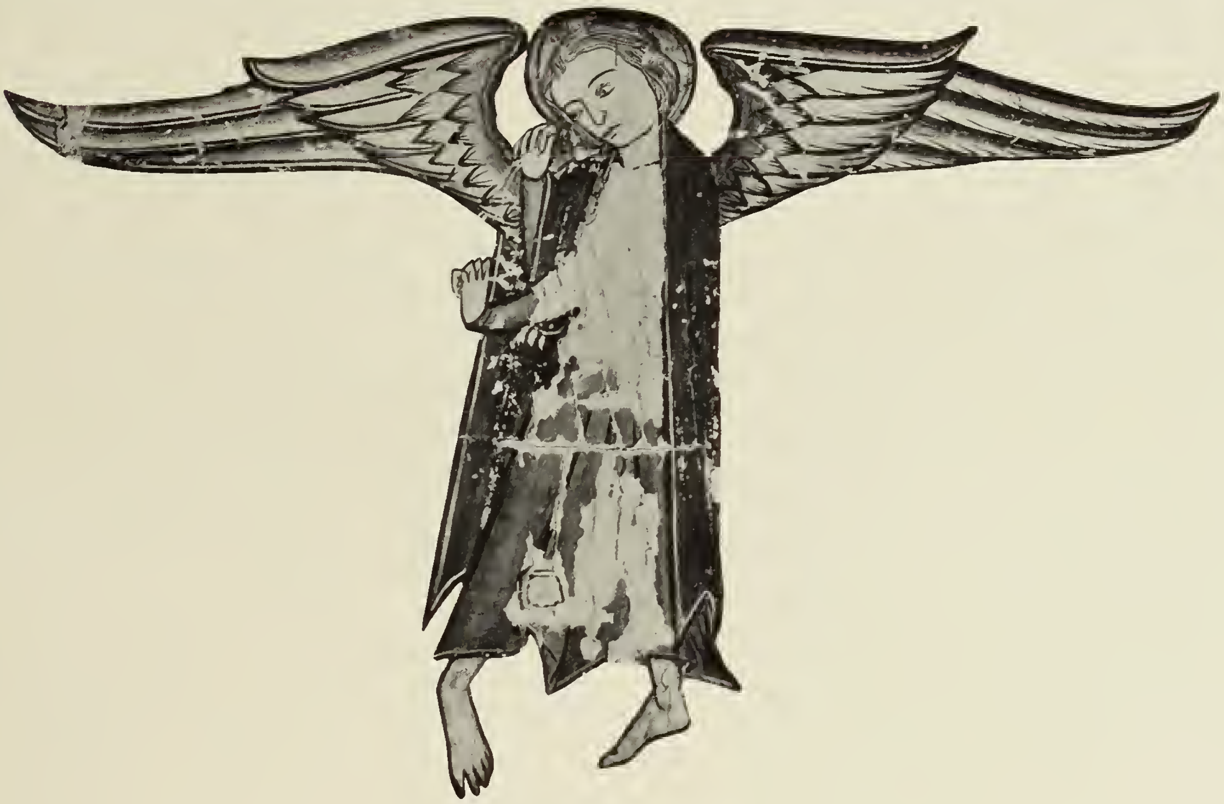
Yderligere et billede av kunstkredsen omkring Haakon Haakonssøn gir de foran omtalte psaltere, som har tilhørt kongens nærmeste kreds, hans hustru og datter. I Margreta Skulesdatters psalter ser vi foruten den foran avbildede gruppe av kongefamilien, som viser et av tidens typiske profanbilleder, flere andre med mere profant emnevalg. Vi har kong David, som spiller paa harpe med en gigespillende svend ved sin side, vi har selve kongens kroning og kong Salomos visdom m. fl., foruten maanedsbillederne og fremstillinger fra Kristi liv. Psalterets kalender mangler norske helgener, hvilket vanskeliggjør den antagelse, at arbeidet er utført i Norge. Men stilen og utstyret forresten lægger ingen hindringer iveien for en saadan bestemmelse. Miniatyrerne staar kunstnerisk langt tilbake baade for Ulvik- og Kinsarvikmesteren. Stilistisk kan man næsten si, at de staar nær de vestlandske bygdekunstnere. Interessen ved dette arbeide er saaledes væsentlig kulturhistorisk samt den utvidelse av emnekredsen, som dette arbeide betyr for det beslegtede maleri. Vi faar maanedsbilledernes profane folkelivsverden, gruppebilledet av kong Haakon med familie, videre en række profane fremstillinger omkring kong David og kong Salomo, hvor kongerne bærer det samme ansigtstræk som kong Haakon.


Kong Davids kroning og hans kamp med Goliat. Initial fra Kristina-psalteret. *Kgl. Bibl., Kbh.*

Ganske anderledes kunstnerisk rikt er Kristinas pariser-psalter. Initialet B dannes av en skjegløs kong David, som øverst krones og nederst slaar kjæmpen Goliat ihjel. Omkring har vi kongen spillende paa de forskjelligste middelalderske instrumenter, harpe, gige, tangentfidel og psalterium — som man ser, et fuldstændig strengespilorkester. Maanedsbillederne er smaa, men nydelig utført. Paa de religiøse billeder har vi de store sittende apostelgrupper fast komponert, hvilket vi møter i vor egen kunst, vi har grupperne av jøder, av Herodes og Pontius Pilatus med faste og samtidig livlige bevægelser og sikkert sat ind i billedet, vi har et motiv, hvor kristendommens og middelalderens religiøse foragt for «kapitalisterne» er kommet til et livfuldt uttryk: Kristus utdriver vekselererne av templet. Endelig kampene mellem det ondes og det godes repræsentant skildret i det hele i tre billeder. Paa templets tak sitter Kristus, mens djævelen byr ham al verdens herlighet, som rolig og stille avvises. Denne bok med sine sterke blaa farver, sit evig bølgende og skiftende linjespil, sin rigdom paa motiver og kompositionsmuligheter var paa kongsgaarden i Bergen under Haakon Haakonssøns rike og skapende tid. Direkte paavirket har den ikke, dertil var kongens malere, som det synes, altfor utpræget og færdige i sin kunstneriske utvikling, men den har sammen med de øvrige nu forsvundne bøker bidrat til at høine det kunstneriske milieu, lært folk i Bergen at stille sine krav og ikke nøies i kunsten med det næst bedste, naar det bedste kunde opnaaes. I Oslo synes ogsaa selve stilen fra Kristina-psalteret i nogen grad at ha paavirket kunsten.

I hvert tilfælde grundlægges Bergensskolen av de to betydelige og interessante malere, hvis kunst vi har søkt at skildre. De maa sees mot bakgrund av Westminsterskolen og det østengelske maleri. Jo mer vi trænger ind i denne stil, desto klarere vil de komme til at staa i vor kunsthistorie. Det falder let at tænke sig Kinsarvikmesteren sammen med Ulvikmesteren som Haakon Haakonssøns engelsk utdannede hofmalere — begge venner av Matthæus av Paris og bærere av de kunstneriske forbindelser mellem England og Norge. Og kredsen om Kinsarvikmesteren er blit utvidet og hans kunst yderligere forklaret. Vi har ikke blot det monumentale korsfæstelsesbillede med enkeltfigurernes freskostil, med englekorets livfuldhet, de sterke dramatiske farver, vi faar videre kjendskap til kredsens motiver og til den markerte linjestil, som var det centrale, selv naar der arbeides koloristisk. Som tegninger til glasmalerier virker lidelseshistoriens rundinger paa Hauge-antemensalet. Vi faar et gløt ind paa Olavsfremstillingen. Man kan tænke sig, at Kinsarvikmesteren har formet monumentale fremstillinger av denne vor nationale helgens historie. Og i de almeneuropæiske helgenlegender har han ogsaa ført an.

Alt i alt ser vi her en ny sterk indsats. Hvad Ulvikmesteren bebudet, muligheten for opblomstring av en kunst i Bergen, dette synes Kinsarvikmesteren at føre videre. Det er, som en fast haand har grepet ind i kunstutviklingen i Bergen — en fagmand og en betydelig kunstner.



Engel. Kinsarvik-antemensalet.

BRUDSTYKKET FRA FET

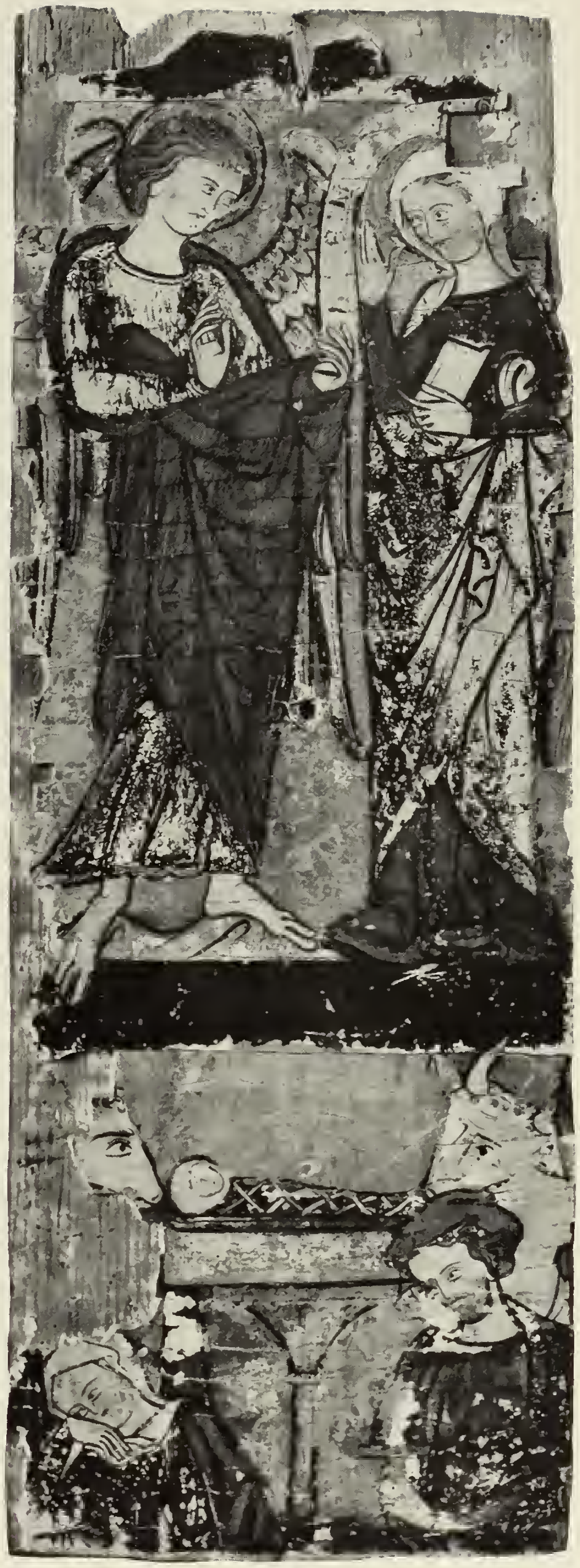
Et litet brudstykke fra Fet kirke aabenbarer andre kræfter og andre viljer i den bergenske kunst. Intet av Ulvik- og Kinsarvikmestrenes kolorisme, ingen modellering i farver, ingen nuancer. Farverne staar rene og sterke i sin stilistiske enkelhet. Det røde og grønne trær frem mot guldgrunden. Arbeidet er helt igjennem førsterangs, det tekniske saavelsom farven. — Det er en del av en Mariatavle, og med dette brudstykke begynder rækken av de bergenske Mariabilleder, hvis utvikling skal danne kjernen i denne merkelige kunst. Det er blot bebudelsen bevaret samt en del av Kristi fødsel. Engelens tilbakestrøkne haar, mangelen av lokker, foldernes delvise uro taler for unggotik, skjønt man tydelig nok føler, at høigotik allerede har sat de kunstneriske sind i bevægelse. Vi omtaler den allerede nu, fordi den paa et tidlig stadium viser en eiendommelig tvedelthet i den bergenske skole, som vi skal kunne følge ned gjennem tiderne. Dette taler for, at der ved siden av en som vi mener kongelig engelsk skole med en sterk experimentering i farven ogsaa spores en anden, som man tænker har sit utspring og sin støtte fra en anden kant.

Den forskjellige opfatning i disse tavler, som kommer saa sterkt frem i farverne, den møter os ogsaa i selve typerne og hele billedets holdning. Vi har likesom en følelse av, at man her staar overfor noget fuldendt og fuldmodent, intet verdslig experimenterende eller det kunstnerisk paagaaende, som hos de andre Bergensmestere. Det er kontemplation over figurerne og en stilisert ro over farverne. Desuten noget mere fransk. Jeg vil særlig peke paa Josefs hode, som har over sig noget av det bedste fra pariserkunsten. Der er i det hele tat over typerne noget slankere og stilfærdigere, noget fornemmere end Ulvik- og Kinsarvikmestrenes figurer. Bedre er neppe fornemme gotiske hænder formet end paa dette brudstykke.

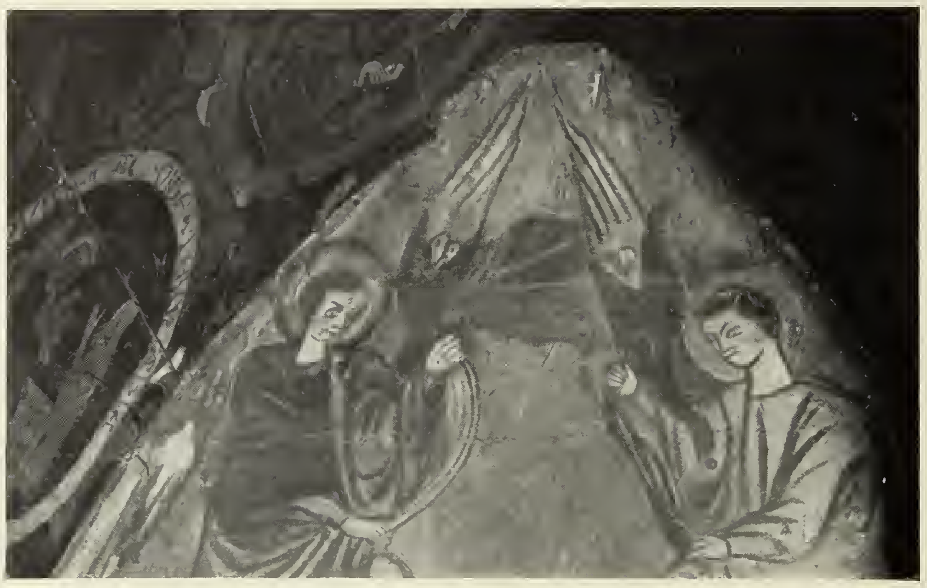
Var de kongelige forbindelser som nævnt engelske, saa var de geistlige paa mange omraader franske, og det franske over dette antemensale kan være et uttryk for de tidlige bergenske kunstforbindelser mellem geistligheten i Bergen og Paris, og denne verdslige og geistlige indflydelseskreds skulde saa kunne forklare den væsensforskjel, som der er mellem disse grupper.

Det lille brudstykke skulde derved bli særlig værdifuldt. Det fortæller om en kunstner, som behersker tidens kunst — arbeidet hører til de mest fuldendte, vi har —, men hans aandsretnings kontemplative ro sætter ham i motsætning til de verdslige experimenterende farvemestere. Den gamle linje bærer ikke blot kompositionen, den gaar med sine markerte streker ind i selve farveflaten. I motsætning til nuancerigdommen hævder han den stiliserte farvefølelses princip. Den gir høihet, den gir ro. «Verden er rik paa farver og nuancer, la os bare bruke dem,» siger Ulvik- og Kinsarvikmesterne. Men vor mester svarer: «Hvad skal vi med rigdommen? La heller de enkle straale i sin rene klarhet». Det er to koloristiske principper, som begge i sig eier værdier for alle tider. Den nuancerike, livlige, brutte impressionisme fra den sildige antik og den folkelige byzantinisme staar her likeoverfor den høie orientalske, kontemplative farvefølelse — vi kan ogsaa si den religiøse farvefølelse. De møtes disse to principper paa de første trin i vor malerkunsts historie, vi skal følge motsætningerne i den videre utvikling, hvor de bidrar til skolens rigdom.

Mesteren fra Fet staar fornem og avklaret, vi ser ham gjerne som den centrale kraft for en geistlig malerkunst i Bergen, en kontemplativ med høie fordringer til religiøs værdighet, litt tilbaketrukken likeoverfor de andre arbeidende kræfter i byen. Han var en «kunstner av Guds naade», saaledes som middelalderens mennesker opfattet dette, det vil si, vor mester saa sin kunst som en naade fra Gud, hvilket igjen stillet sine særlig strenge krav, som han ydmygt underkastet sig, krav paa høihet og værdighet og til teknisk fuldkommenhet. Ikke altid ting, som vi forbinder med det moderne begrep: kunstner av Guds naade.



Bebudelsen og Kristi fødsel.
Del av et antemensale fra Fet.



Engle. Fra ciboriealter i Hoprekstad kirke.

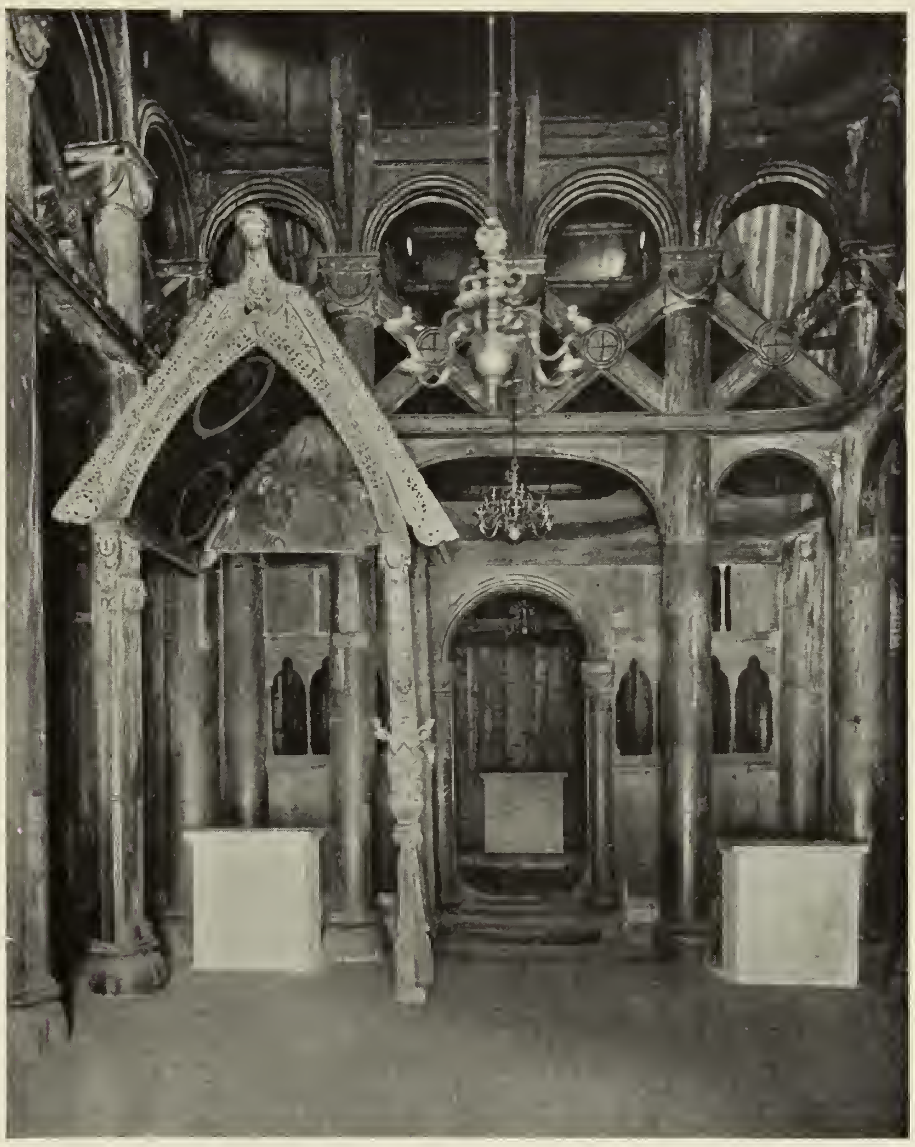
VESTLANDSK BYGDEMALERI

Vi saa kræfter og mestere i virksomhet i Bergen. Vi tænkte os disse foruten med sin staffelikunst ogsaa arbeide paa forskjellige andre opgaver i byen, paa glasmaleri og monumentalkunst. De store kirker er revet og Bergens by brændt mange gange, saaledes at ingen rester er fundet. Utover bygderne har vi til gjengjæld et gjenskin av denne kunst, men ogsaa her litet og i brudstykker. Desværre er ikke vore stenkirkers kalkvægge utover landet ordentlig undersøkt. Spor av interessant vægmaleri findes i Kinsarvik kirke. Det synes at være rester av et dommedagsbillede fra denne tid. I Tingvold er fundet rester fra senmiddelalderen. Andre fund kan man tænke sig senere at gjøre, likesom der er forskjellig mundtlig tradition, som ikke er kontrolert.

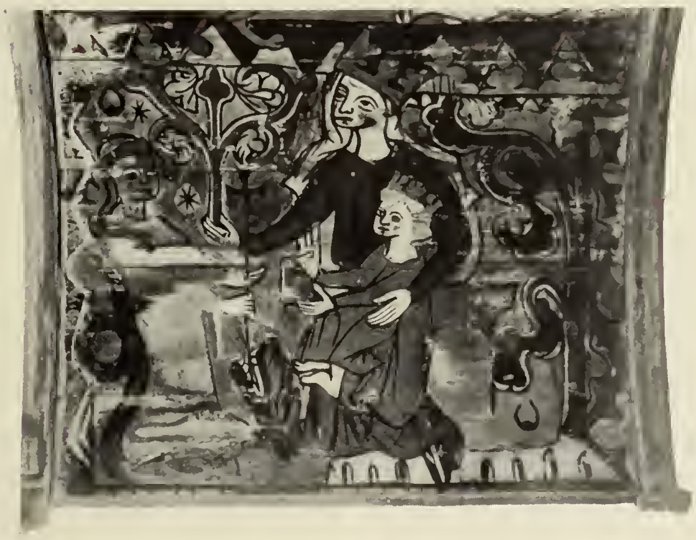
Fra trækirkerne har vi flere rester. Men vi har her for os en fuldstændig sprængning av, hvad vi kan kalde Bergensskolens staffelikunst, saaledes at brobygning mellem bygdemaleriet paa Vestlandet og den bergenske malerkunst maa gjøres med forsigtighet.

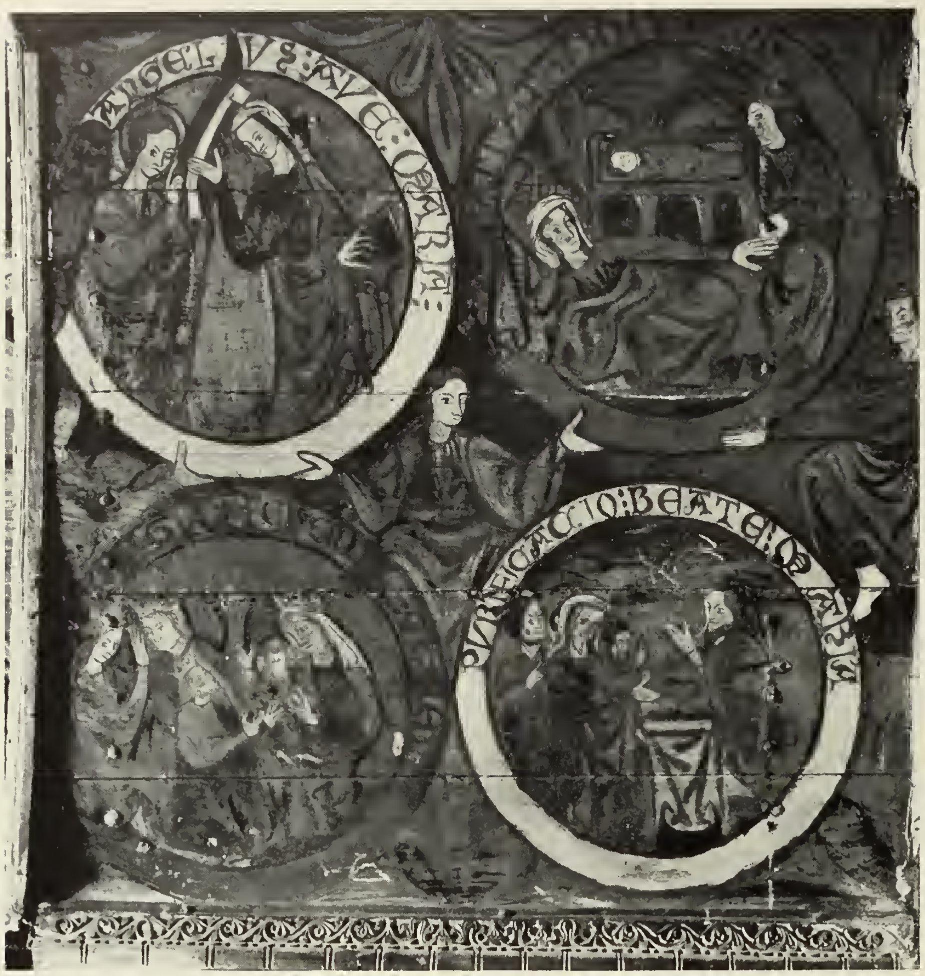
Denne bygdekunst arbeider efter helt dekorative synspunkter. Det gjaldt inde i de dunkle trækirker at faa frem paa større flater et sterkt markert indtryk. Disse dekorative malerier krævet sin egen æstetik, sin egen stil. Netop fordi saa meget av det, som gav antemensalerne sin charme, den præcise tegning, de fine linjer og de avstemte farver, føltes som overflødig, er alt dette tydelig blit forsømt. Det var helt andre værdier, det gjaldt at faa frem, nemlig det sterkt markerte, samtidig som det gjaldt at faa det enkelte led at gaa ind i det hele, staa sammen med stavkirkernes søiler og konstruktioner. Vor moderne kunst sees i enkle overbelyste sale, — her er en kunst for det dunkle, for et uensartet, næsten eventyrlig virkende rum. Vi kan derfor ikke med vor tids kunst og rumfølelse bedømme disse arbeider uten at ta dette med i betragtning. Det grove faar da ikke blot sin forklaring og berettigelse, men blir utslag av bevisst kunstfølelse — eller rettere, det som forsømtes, var uvæsentlig for helhetsvirkningen.

Blandt disse arbeider har vi saa et litet dekorativt mesterverk, nemlig ciboriealteret i Hoprekstad kirke. Det viser, med hvilken overordentlig rigdom og pragt selv et litet sidealter i en av vore bygdekirker var utstyrt. Stolper og gavler er oversaadd med ornamentik. Fint skaarne hoder i tidlig stil arbeides ind i den dekorative fylde. Taket har malte medaljoner med fremstillinger fra Kristi barndom. Tænker man sig væggene først noget længer ned, rikt vævede stoffe hængt om siderne, selve alteret dækket med antemensalet og muligens et alterskap med en Maria i bakgrunden, videre presten i sine rike messeklær, et par kordrenge, messesangen, de urgamle mimiske fremstillinger, — saa vil man forstaa, at alt bidrog til at skape et stykke «Gesammtkunst», for at bruke et tysk uttryk, av den art, som middelalderen forstod at yde med saa stor virkning. Dette formedes selv i en enkel bygdekirke, og foran et arbeide som dette, der straks sætter hele ens kunstneriske fantasi i bevægelse, spør vi os selv: Hvad gjør vi? hvad kan vi? Det at vi har mistet al følelse for samlet kunstnerisk virkning, er kanske det største kulturtap, vor tid har lidt, og dette har i særlig grad svækket den kirkelige kunst.


Ciboriealter i Hoprekstad kirke.

Det spiller her mindre rolle, at selve malerierne ikke har antemensalernes fine og præcise stil. Det er et senere arbeide med en utpræget dekorativ holdning. Mot et belte av sort sitter seks kvindefigurer og danner bindeleddet mellem de otte fremstillinger. Ringe i forskjellige farver,

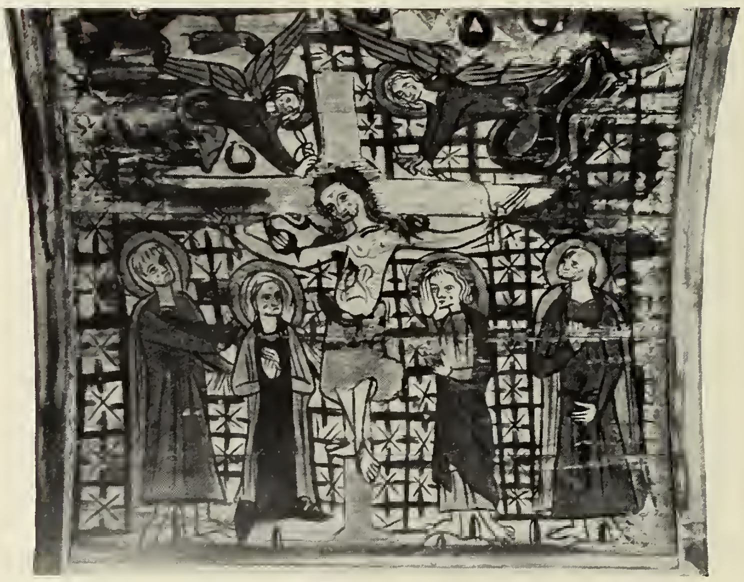

Maria med barnet. Bergens Museum.
Takmaleri i ciboriealter fra Aardal kirke i Sogn.



Takmaleri i ciboriealter i Hoprekstad kirke.

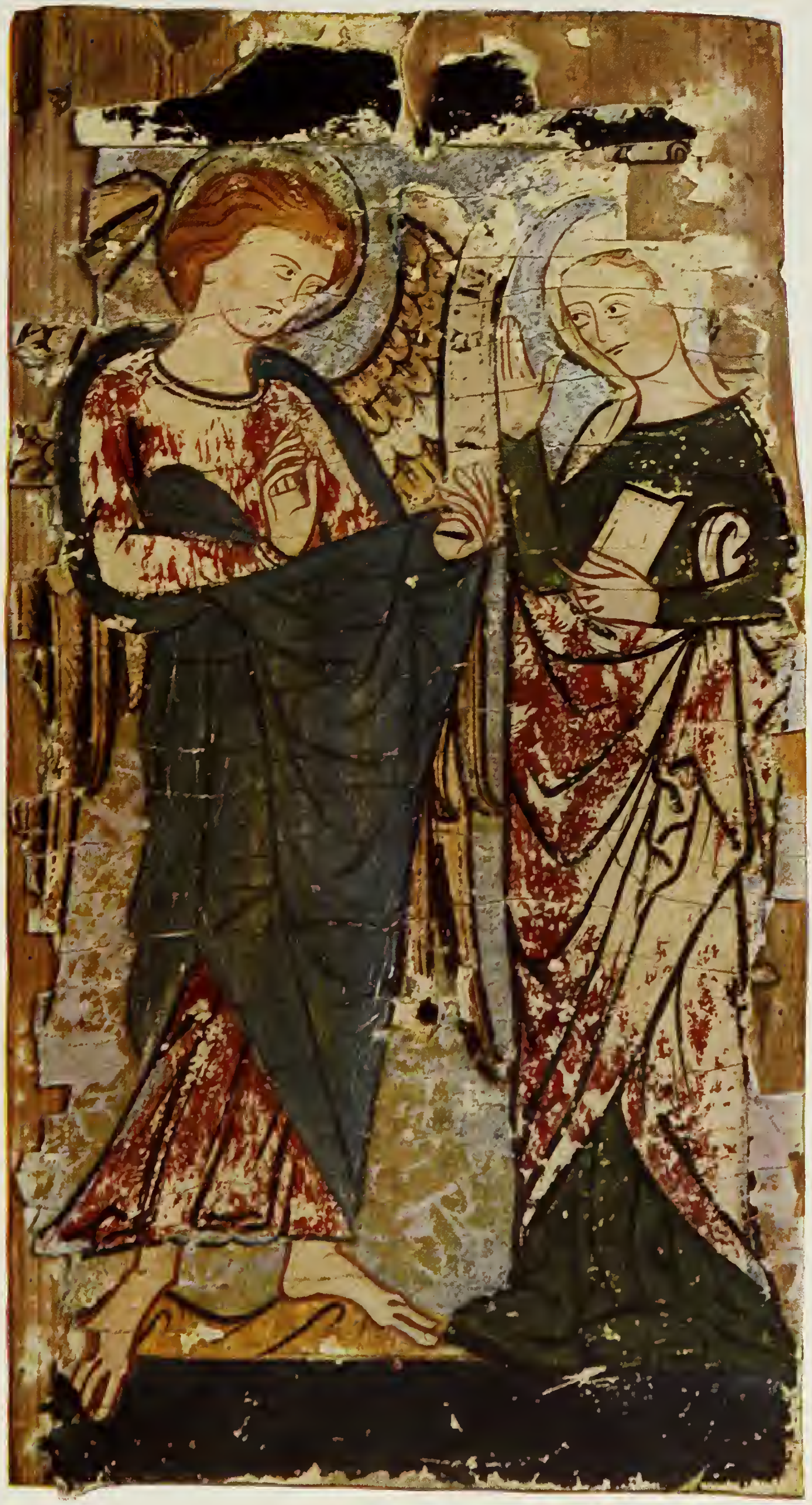
særlig hvite, men ogsaa blaa og grønne danner indramningen. De sorte bokstaver øker den dekorative virkning, som fortsætter gjennem de tungt flytende sorte linjer i fremstillingerne. Denne dekorative strekbehandling som jo paa en kraftig, men kanske litt brutal maate tilspidser den dekorative virkning, faar sin forklaring ved vore mesteres arbeider i de mørke landsens kirker. Virkningen maatte drives op, og man ser da ogsaa, at vore malere har gaat frem paa en helt moderne maate i sin kunst. De har arbeidet maleriet for en bestemt plads med gotikens sikre følelse for rumvirkning og for hvad der i hvert enkelt tilfælde kræves for at frembringe et samlet kunstverk. Stilistisk ligger der adskillige stadier mellem arbeidet i Hoprekstad og Kinsarvik-antemensalet, men det peker dog paa Bergensmestrenes kunst som et av utgangspunkterne. — Ved Aardal kirkes nedrivelse blev ciboriealteret der rykket ut av sin sammenhæng og staar nu i Bergens Museum overbelyst, med et grovt og brutalt virkende maleri. Det fremstiller en korsfæstelse og en tronende Maria. Det er ikke tvil om, at i den dunkle stavkirke, hvor alteret oftest var oplyst av kjertelys, er det opløste i stilen blit avdæmpet, og arbeidet har hat betydelig dekorativ virkning med sine primitive farver og tegning.

Man maa ikke se bort fra, at der ofte i disse primitivt virkende malerier skjuler sig store muligheter. De kan likefrem betegne en styrkelse, fremdra oversete sider av en kunstarts virkefelt, bli gjennemgang til noget nyt. Noget av dette føler man likeoverfor de rester vi eier av malte planker fra



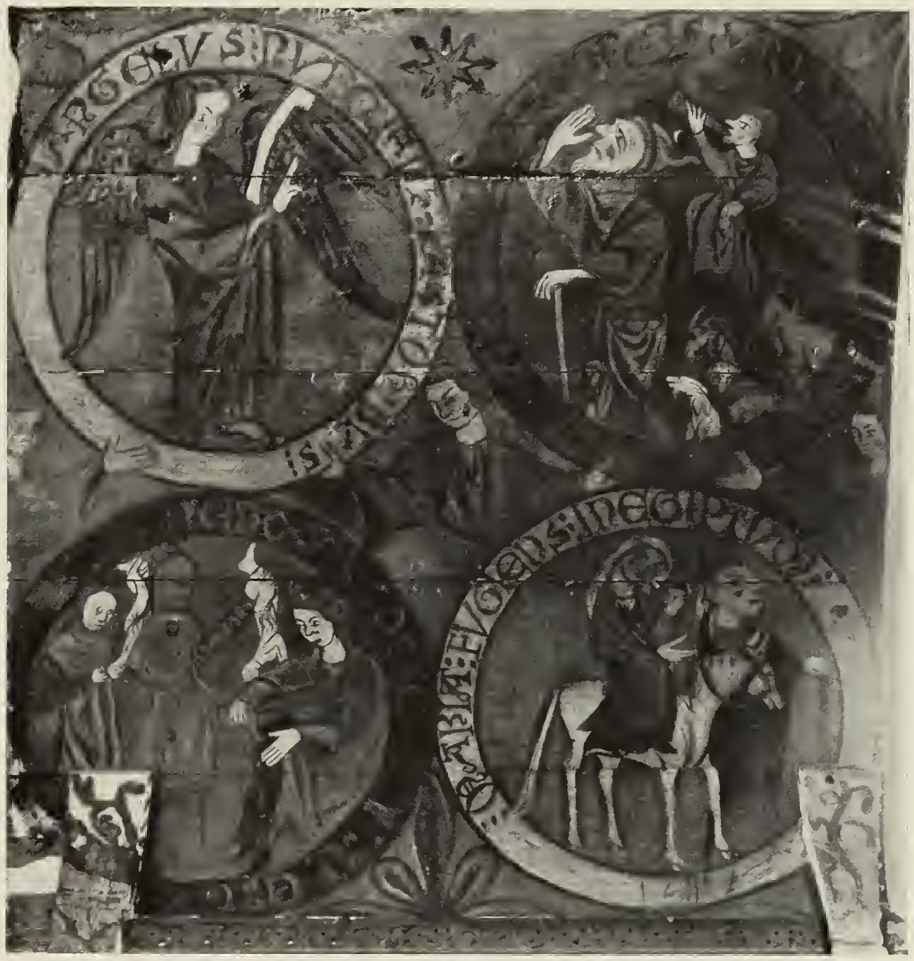
Takmaleri i ciboriealter
fra Aardal kirke i Sogn.

Berg. Mus.



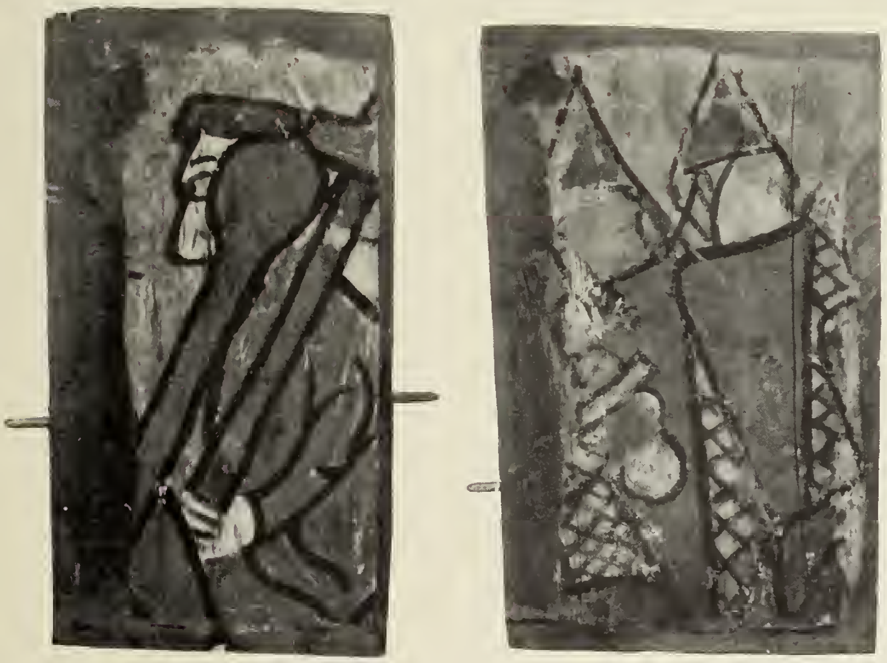
BEBUDELSEN. TAVLEN FRA FET

Røldal kirke. Det er en rad primitivt og grovt tegnede krigere i ringbrynje, hjelm og trekantet skjold. Det har et helt profant præg, likeledes manden med køllen ved siden. Krigerne kan man næsten tænke sig som reminiscenser av et større profant repræsentationsbillede fra Haakon Haakonssøns hof. I motsætning hertil er der næsten noget synsk over den sønderstykkede tavle med hodet, som ser paa den mystiske haand i billedflatens kant. Der kan gjettes paa mange motiver, hvor det gjælder et budskap, en aabenbaring for mennesket. Her en ruin, grove streker paa et plankestykke, men det eier noget av den primitive tyngde, som gir motivet magt.



Takmaleri i ciboriealter i Hoprekstad kirke.

I det sønderstykkede billede, vi nu faar av bergensk malerkunst under Haakon Haakonssøn, tegner sig først Ulvik- og Kinsarvikmesterne med sin markerte, koloristiske kunst. Dernæst viser de to optegnede tavler fra Hauge og Kaupanger den magt linjestilen har hat over sindene, begge nær op til Kinsarvikmesterens strekføring.

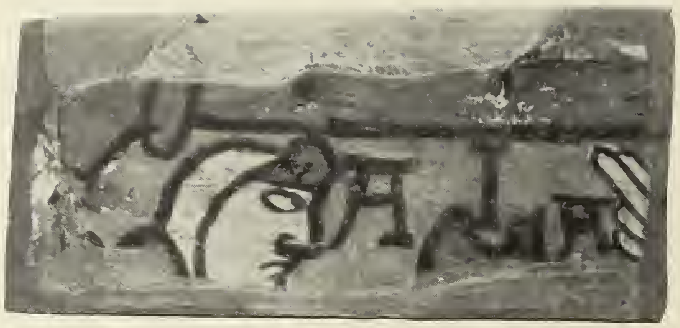


Malte planker fra Røldal kirke.

Berg. Mus.

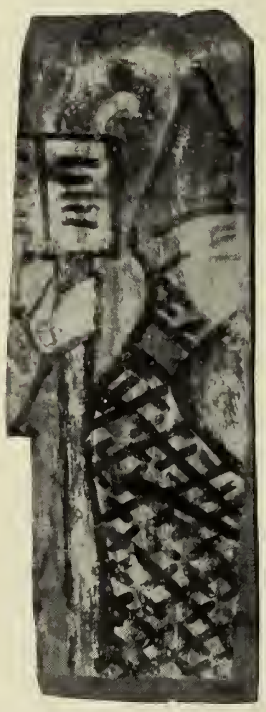
Det litt senere brudstykke fra Fet tyder, som vi saa, paa en anden strømning inden skolen. De rene enkle farver, den kontemplative ro over billedet taler for en mere utpræget geistlig kunst.

Og utover bygderne sprer sig denne Bergenskunst. I de dunkle stavkirkers tak og vægge stilles den likeoverfor helt andre opgaver. Alt det intime maa

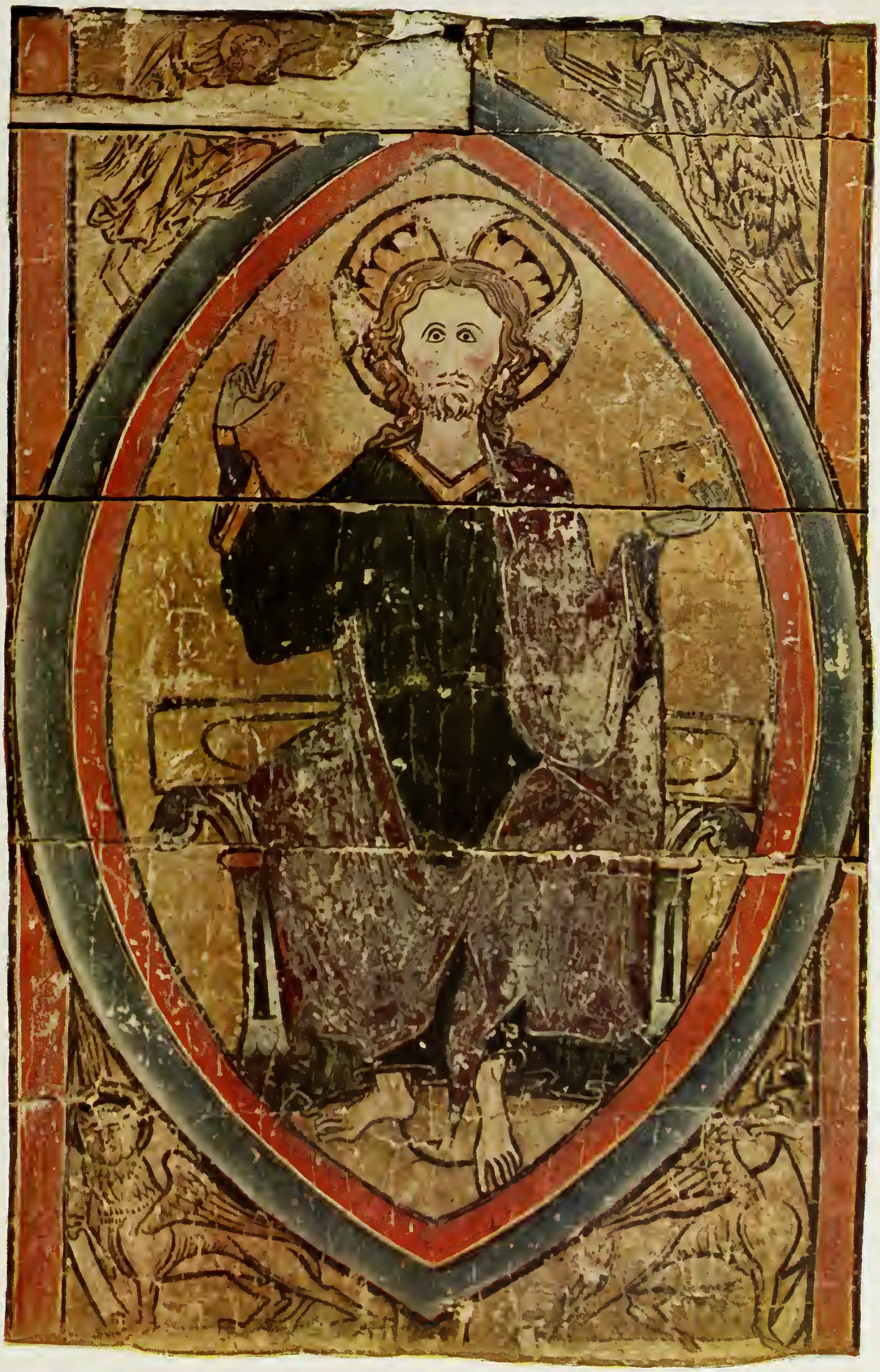


Malt planke fra Røldal kirke. Berg. Mus.

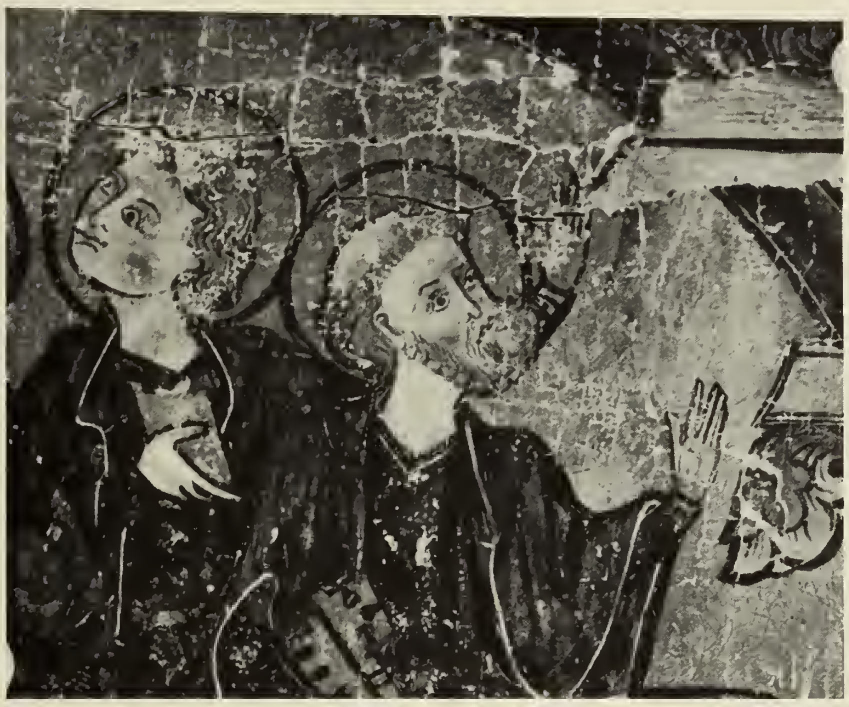
forsvinde, og virkemidlerne blir grovere. Disse malerier danner en gruppe for sig med sit eget æstetiske program. Dog ved siden herav kan vi ane os til et stadium mellem antemensalerne og dette vestlandske bygdemaleri, og monumentalmaleri paa vægge, tak og vinduer i Haakon Haakonssøns Bergen. Det er, som vi studerer en overmaling, hvor grovere og tyngre hænder har ført penselen, og vi mener at kunne ane os til det oprindelige lag av malerier paa den ødelagte væg. Hvor ofte maa vi ikke i middelalderens kunst nøie os med dette og søke at følge undermalingens spor, som utydelig skimtes, dækket eller ødelagt, som det er blit i tidernes løp. Hoprekstad=, Røldal= og Aardal=arbeiderne eier sin egen værdi, men de har yderligere sin betydning ved det, vi tror at kunne skimte bak. I deres primitive tyngde tror man imellem endog at kunne se mindelser av det ældre kulturlag i vor malerkunst, som maa ha været, men hvor sporene nu omtrent er utvisket. Vi tror at se det i kappefolder ved armpartier paa englene i Hoprekstadbillederne, ogsaa Aardalsbillederne har gamle træk, men særlig Røldalplankerne. Det er som streken her imellem likefrem minder om engelen paa Mariaskapet fra samme kirke. Hjelmenes og skjoldenes form peker ogsaa mot romansk tid. Dekorativt er denne tid hos os gjennem vor stavkirkeornamentik en stor og sterk periode, mens alt der i vor malerkunst fører ned mot det 12. aarh. blir saa forunderlig utvisket. Vi eier ikke et virkelig monument bevart, det blir derfor i vor malerkunst og særlig i denne gruppe altid noget, som ikke helt lar sig forklare. Vi kan her ty til bygdekunstens særheter eller det ubehjælpelige over primitiv smag. Det forklarer dog ikke alt. Og de utviskede spor ned mot den romanske kunst, som vi ogsaa her skimter, fører desværre heller ikke mot noget fast eller sikkert. Vi faar tilslut nøie os med de litt almindelige satser og peke paa, at der i det vestlandske bygdemaleri som i al bygdekunst ved siden av det tidspræegede ogsaa er et konservativt drag, idet vi samtidig er klar over, at dette konservative det her gjælder, er et omtrent ukjendt kapitel i vor malerkunst.



Malt planke fra Røldal kirke. Berg. Mus.



TRONENDE KRISTUS. HITTERDALSTAVLEN



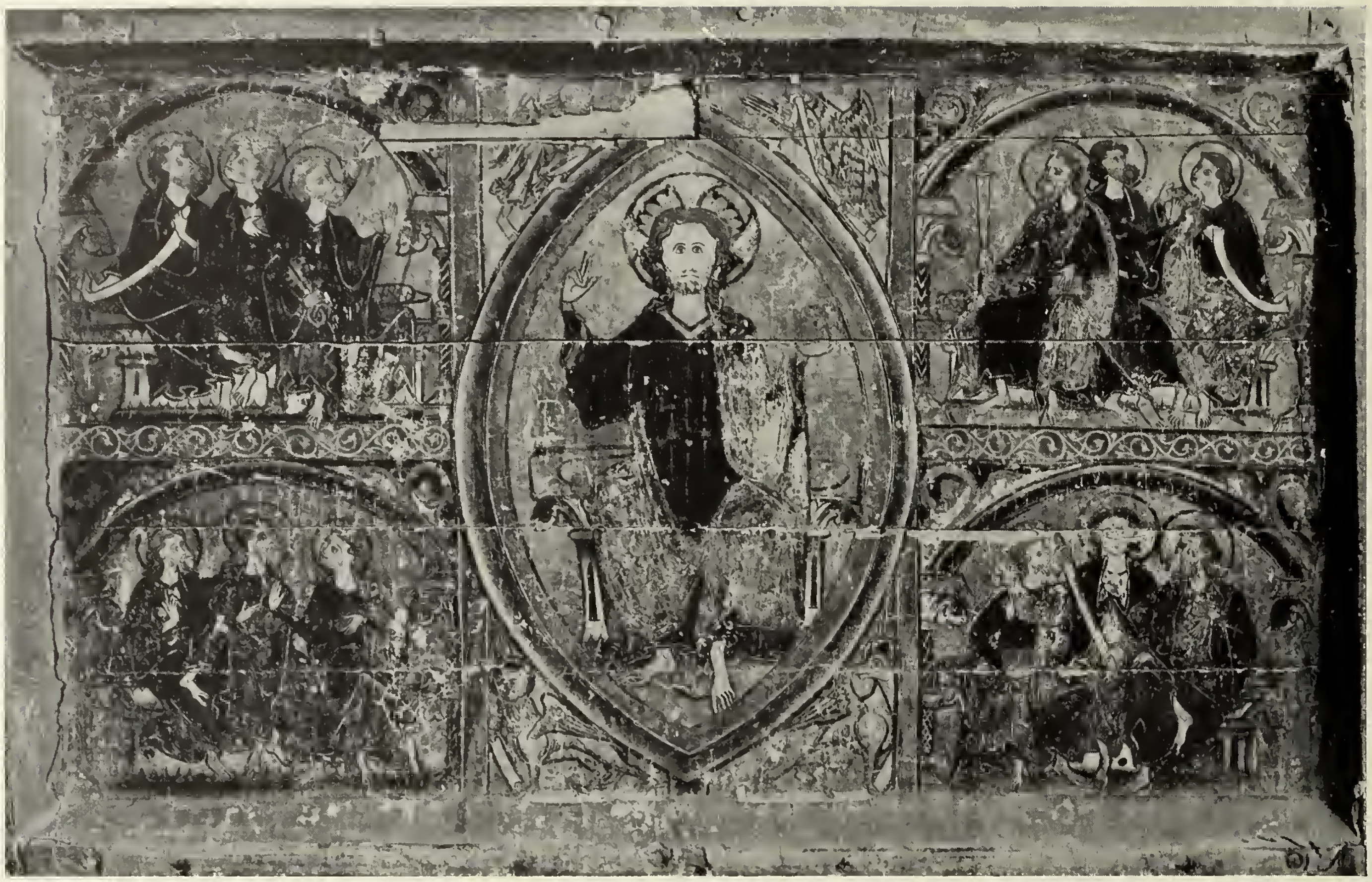
Apostelhoder. Hitterdals-antemensalet.

OSLOSKOLEN OG HITTERDALSMESTEREN

Vi saa en malerskole vokse frem i Haakon Haakonssøns residensstad. Denne bergenske malerskole skal ogsaa i utpræget grad bli den herskende i vor kunst, her kan vi følge utviklingslinjerne, gangen mot høigotik og videre frem. Her findes de store toneangivende mestere. Imidlertid har ogsaa de andre byer hat sin særprægede kunst. Oslo har en skole, som meget stærkt hævder sit særpræg likeoverfor Bergen. Dette er i og for sig ikke overraskende, idet Oslo gjennem hele middelalderen synes at ha en kunst, som paa flere punkter skiller sig fra det øvrige lands. Vi kan i vor tidlige middelalder spore dansk, tysk, muligens ogsaa svensk indflydelse i Viken. Men samtidig er det klart, at Bergensskolen med hoffet og de nære Englandsforbindelser øver en magt over og indflydelse paa de kunstneriske sind, som man i Oslo i længden ikke kan unddra sig for. Man maa snarere forbauses over, at Osloskolen langt fremover i tiden hævder særtræk, — det viser en bestemt skoleenhet.

Ogsaa i billedhuggerkunsten har Oslo hævdet en overordentlig interessant særutvikling, som led for led føier sig sammen til et hele med et par betydelige mestere som kunstneriske spidser. Disse kaster klart lys over hele utviklingen, selv om man maa indrømme, at Oslos malerskole kunstnerisk set staar tilbake for Bergensskolen.

Men det er tydelig, at flere mellemled mangler. I det hele tat, med vort ødelagte middelalderske materiale maa det være klart, at vi stadig arbeider med hypoteser. Meget kan vi belyse, hypoteser kan vi gjøre sandsynlige, men det er omraader, hvor ruinfeltet vi gaar paa, er saa vidt, at det kun er i store linjer vi kan optrække utviklingen. Dette gjælder ofte for malerskolen i Oslo.

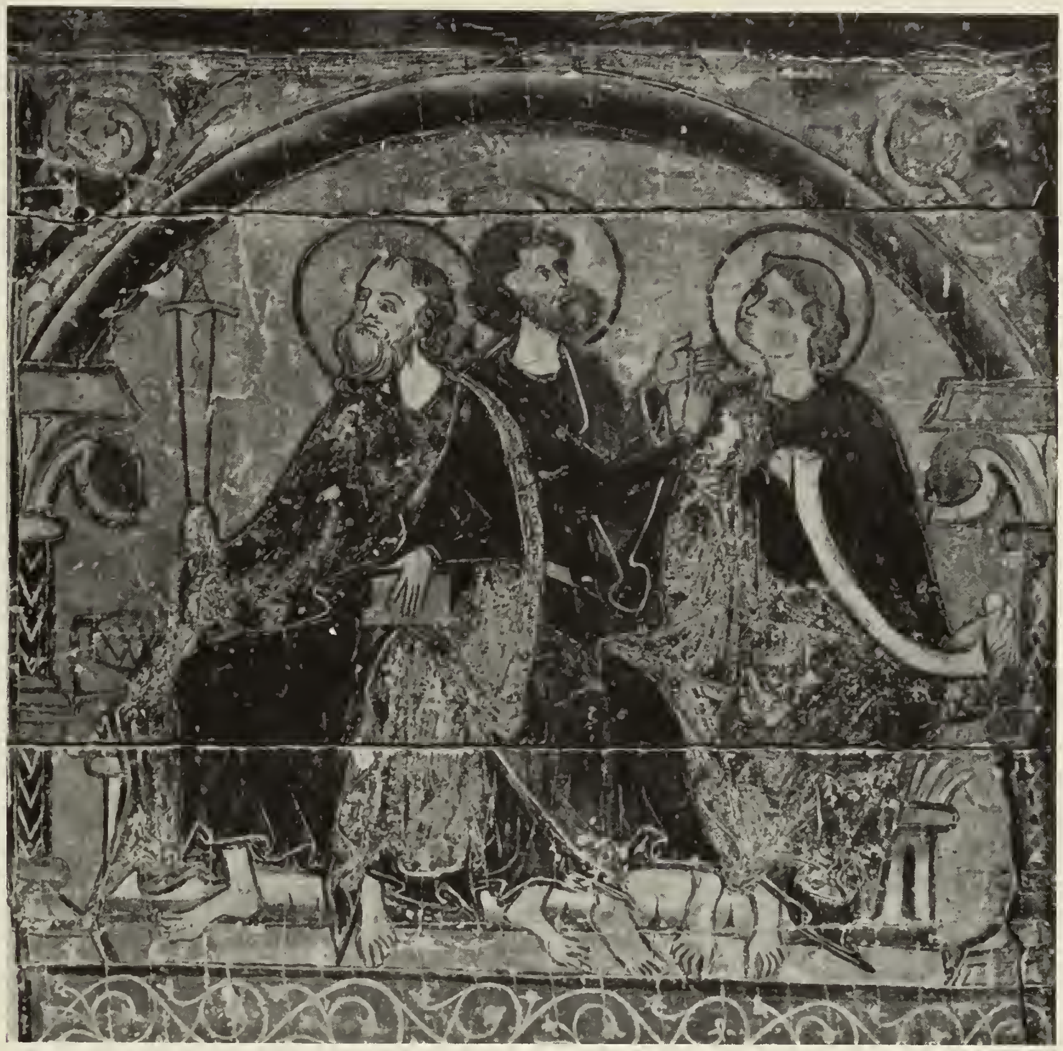


Tronende Kristus omgit av sittende apostle. Antemensale fra Hitterdals kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

Som i Bergen begynder ogsaa i Oslo vor malerkunst med en tronende Kristus, nemlig repræsentationsbilledet fra Hitterdal. Likesom Ulvik⸗antemensalet fører Hitterdalstavlen ned mot det 12. aarh.s byzantinisme. Dog øser Oslomesteren av en mer fantastisk kilde.

Det er trods al bevægelighet og liv en langt større ro og harmoni over Ulvikmesteren end over Hitterdalsmesteren, og stilen i Bergen avklares hurtig i Kinsarvikmesterens beherskede monumentalitet. Om Ulvikmesteren kan være beslegtet med guldsmedkunst, Kinsarvikmesteren med glasmaleri, saa er Hitterdalsmesteren den kunstner som staar bokmaleriet nærmest. Det er noget kalligrafisk over hans stil, noget av skjønskriften med mange snirkler. — Linjen for linjens egen skyld — en slags l'art pour l'art paa dette specielle omraade. Den energiske, kraftige, litt langstrakte linje fra Ulvik⸗antemensalet er her avløst av talrike bølgende, ofte litt smaat virkende streker. De løper om hverandre og paa hverandre, følger dragtens folder og er med at danne rike fliker og tilfældige nedhængende poser. Det er nok saa, at linjeføringen hos vor mester er adskillig manierert, men samtidig viser arbeidet baade fasthet og sikkerhet, ikke mindst i det ornamentale.

Dette linjens selvstændig fantastiske liv utformet sig netop i England, tildels ogsaa i Frankrike, paa byzantinsk grundlag. Det er stilen fra det før omtalte engelske psalter i Paris, som klarner i maleriet i pariser⸗psalterne fra Filip den smukkes tid og i Matthæus av Paris's arbeider. I skulpturen har vi utviklingen fra Burgunderplastiken mot nord⸗ og sydportalerne ved kathedralen i Chartres. Det bedste arbeide i denne stil her i landet er det franske Kristina⸗psalter, som tidligere er omtalt, og det lar sig ikke negte, at vi hos Hitterdalsmesteren gjenfinder noget av den samme svaie linjeføring, det samme forsøk til realisme i ansigtstyperne som i dette mesterverk. Ogsaa de uformelige føtter

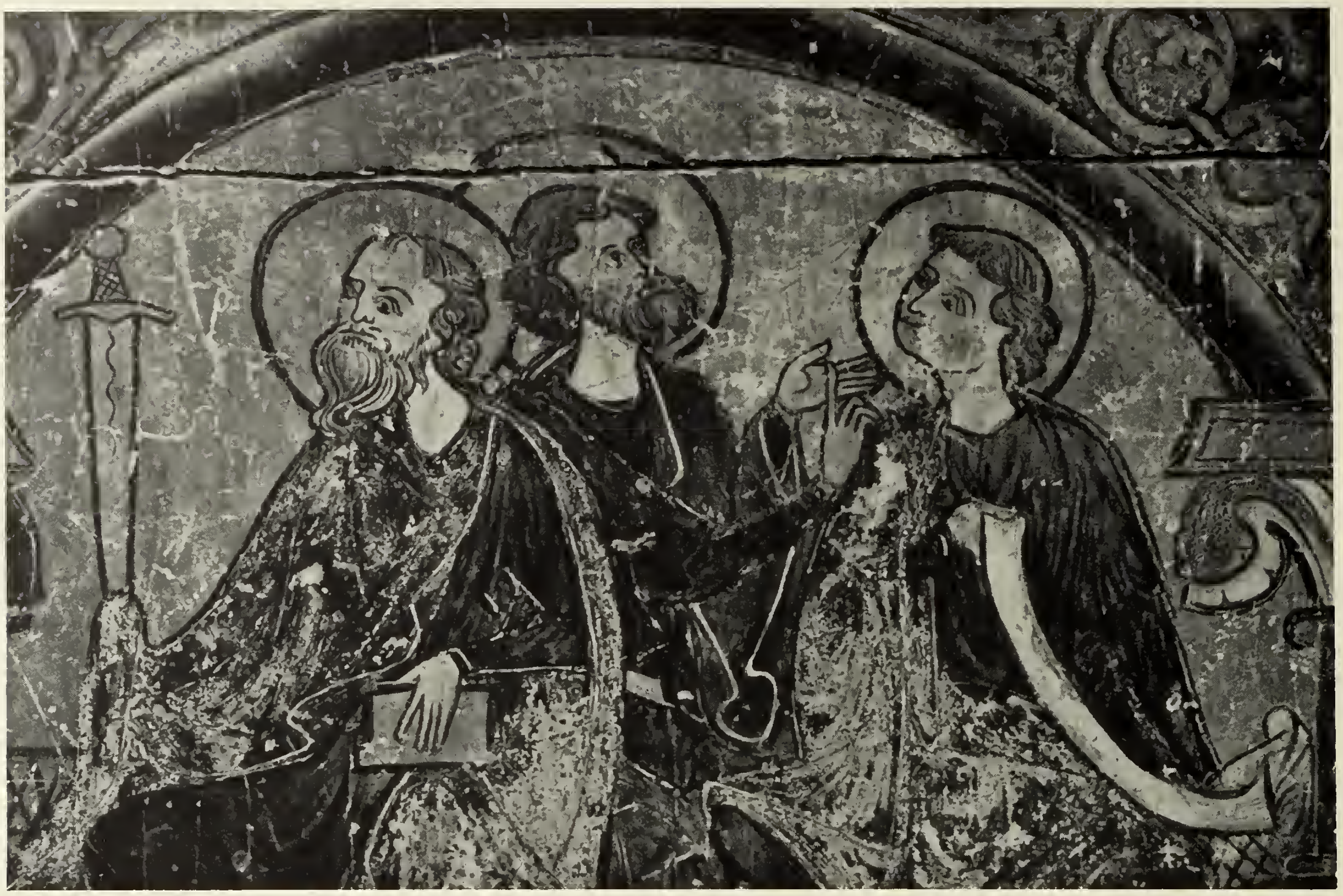


Apostle. Hitterdals-antemensalet.

med de lange tær gaar igjen, likesaa visse detaljer ved skjægget og næsen. I og for sig er det jo ganske naturlig, at et mesterverk som dette psalter eller et lignende av de bedste franske arbeider maa ha vakt opsigt i landet, og at malerne studerte og kopierte disse, naar de, som her i Oslo, arbeidet med de samme kunstneriske problemer.

Dog er, som tidligere fremhævet, antemensalerne som kunstgren ikke noget underbruk av miniatyrkunsten. Selvfølgelig har der været vekselvirkning, men det er feilagtig at gaa ut fra, at det er miniatyrkunsten som gaar foran. Skulptur, monumentalmaleri og glasmaleri har sine egne skapende kunstnere. Den intime vekselvirkning i middelalderen utelukker en kunstarts dominerende rolle, men den utelukker ikke, at specielle særtræk utvikles selvstændig, at f. eks. skulpturen danner sine plastiske former og kompositioner, monumentalmaleriet sin større linjeføring, som øver sin sterke indflydelse. Det skal bli Bergensskolen som klarest utformer stilstigningen mot plastisk følelse og linjevirkning, mens Osloskolen begynder i nærmere kontakt med bokmaleriet. Ja Osloskolens stilistiske særstilling blir næsten betinget av brytningerne mellem en mere kalligrafisk bokstil og en mot monumentalitet arbeidende utpræget linjekunst.

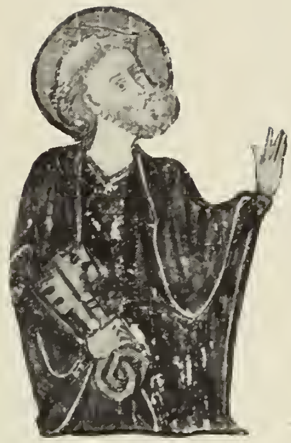
Hitterdalsmesteren har utvilsomt været en av vore betydeligste kunstnere. Teknisk set er hans arbeide et av de bedste vi har. Det synes som hele den kriderede grund har hat underlag av sølv og guld, og paa dette har vor mester sat sine tynde farver. Det gyldne underlag har git farverne en egen glans. Det har været elementærfarver: rødt, grønt og blaat, og de har ved arbeidets høie tekniske værd faat en egen styrke, som endnu kan skimtes gjennem det lag av smuds, som nu dækker dem. I karnationen har man et rødlig skjær paa kinden, skyggerne særlig under øinene er brune. Petrus's haar og skjæg samt rynker er — i motsætning til det sorte hos de andre apostle — optegnet



Paulus og to apostle. Hitterdals=antemensalet.

i rødlige streker. Her er en ældre koloristisk følelse, den rene stiliserte farve. Ogsaa dette findes i Bergensskolen, men langt mere opstykket og nuancerikt. Ulvikmesterens farver er meget rikere, og hos Kinsarvikmesteren føler man næsten, at han ønsker at virke med noget av farvepragten fra brokete stener. Begge disse mestere arbeider ogsaa med lys= og skyggemodellering i farver istedenfor med streker. Der arbeides mot linjens overvindelse, og der er fra første stund et helt andet koloristisk program end i Osloskolen. Hitterdalsmesteren har hverken brutte farver eller forsøk paa koloristisk modellering. Farverne er rene med en glans som av byzantinsk emalje. Det er i det hele taget eiendommelig, at denne kalligrafiske linjekunst forener sig med disse emalje=farver. Dog begge disse egenskaper skal følge Osloskolen. Linjespillet drives videre frem, blir ofte mere kunstlet og indviklet, mens farverne beholder sin rene «stiliserte» karakter; men de mister dog den rent metalliske glans fra Hitterdalsmesterens farver.

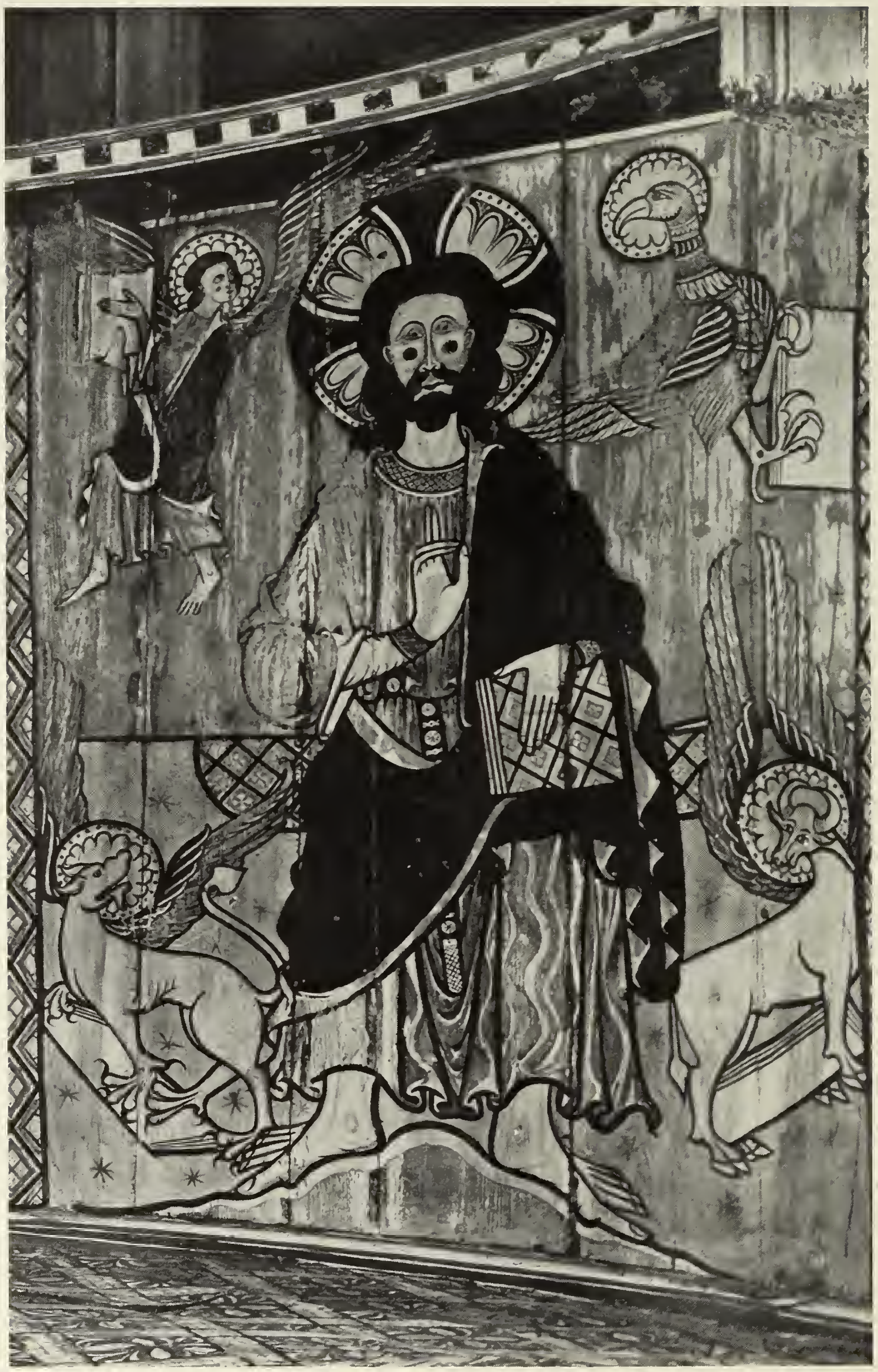
Hitterdalsmesteren bygger i høi grad paa ældre stilfølelse, — derav avskillig av det maniererte, som er over hans figurer, med pust fra en ældre fantasirikere kunst, en særhet som virker fremmedartet og eiendommelig. Skulde man spørre sig selv, — hvorledes saa de mænd ut, som bygget den foregaaende vilde og fantasifulde kunst i vort land, den som fik sit fuldlødige uttryk i vore stavkirkeportalers ornamentik, saa maa man peke paa disse typer. Her har vi de mænd som skapte denne rike ornamentik, hvis fantasi har fostret sære dragekampe med løvverk vokset ind i vinger, klør og hoder. Han har ikke git os de gotiske mænd, disse sikre velpleiede og tildels avmaalte herrer fra den middelalderske overklasse; hos Hitterdalsmesteren har vi det romanske menneske, mere synsk, med større svingninger i sjælen, med et videre sind, og som følge derav mere sammensat. Denne dypere lodden ned i ældre kulturlag er Hitterdalsmesterens store styrke, — et særpræg som følger Osloskolen fremover. — I kompositionen har vor mester plasert tre og tre apostler paa en bænk, og dette har git anledning til en række motiver. Apostlenes hænder og arme er i ivrig bevægelse, endogsaa benene er imellem i forunderlige stillinger slængt over hverandre. De kaster paa hodet, og i ansigtstyperne er vor mester gaat et skridt længer i realisme end Ulvikmesteren. Paa enkelte synes næsens bygning at individualiseres, men fremfor alt er det skjægget som han arbeider med, stundom ganske fantastisk. Som altid, naar realisme bryter ind, nærmer man sig først karikatur, og dette merkes særlig i skjægbehandlingen. Kun Petrus og Paulus tilbeder guddommen. De øvrige er i ivrig disput. De ser ut som en samling lærde skolastikere, som trætter om teologiske spørsmaal. Hele arbeidet er som Ulvik-antemensalet præget av lysten til at bringe liv ind i den gamle høitidelige religiøse repræsentationskunst. Dette er opnaadd ved apostelgruppernes sammenkomponering, indførelse av en række bevægelsesmotiver og ved den omtalte begyndende realisme i ansigtstyperne.


St. Peter.
Hitterdals-antemensalet.

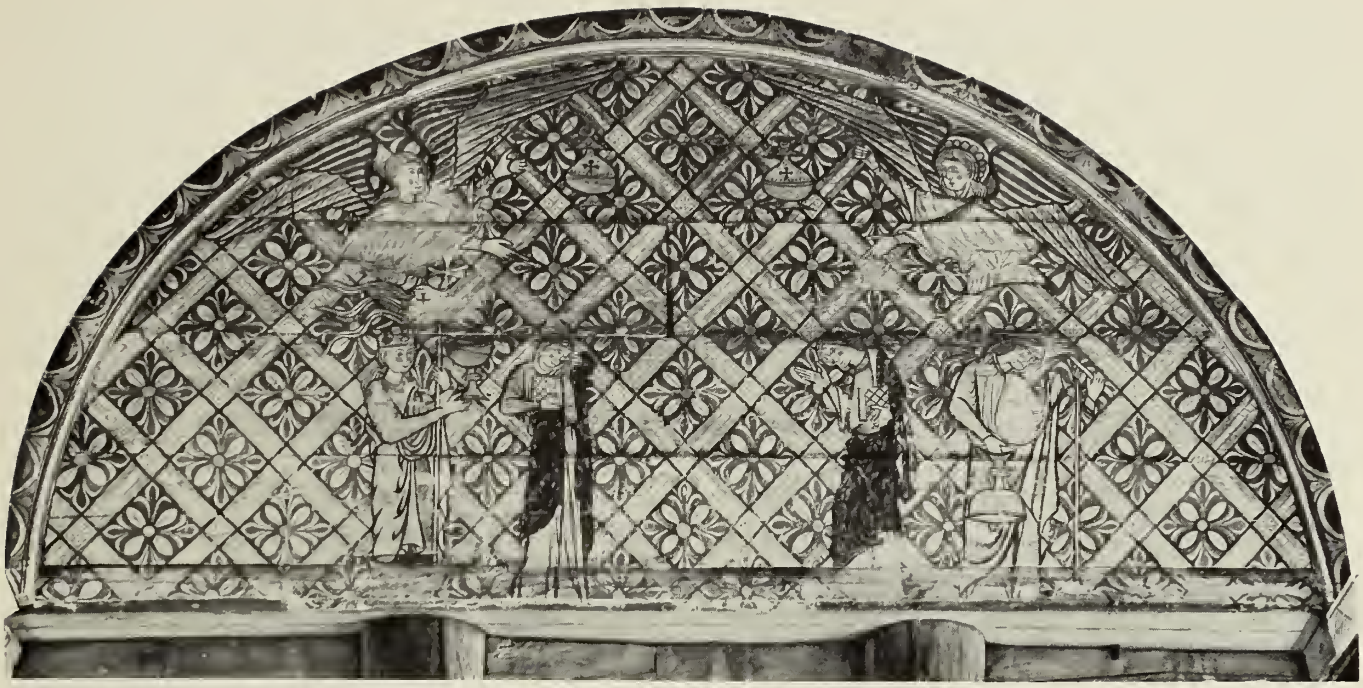
— — Ved en kongres i München var jeg tilstede ved en hoffest sammen med en professor fra Østerrike. Han var meget forbauset over, at der taltes, efterat de kongelige var traadt ind og hadde begyndt at underholde sig med de tilstedeværende. Ved hoffester i Wien hørte al privatsamtale op, naar majestæten kom ind. I de byzantinsk-religiøse ceremonibilleder er ingen privatsamtale, der er stilhet om Guddommens majestæt. Hos Ulvikmesteren føres derimot ivrig samtale, og fra Hitterdalsmesterens apostle lyder høilydte disputer, — med andre ord, en folkelig realisme var brutt ind i det byzantinske ceremonibillede, som levet igjen hos os under Haakon Haakonssøn.

Hitterdalsmesteren tilhører den store generation kunstnere, som rundt om i Europa arbeider sig ut av byzantinismen, mens hans kunsts dypeste røtter netop bunder der. I hele vor kunst er ingen som trods alt saa hænger ved det gamle. De gamle bøker, de gamle mennesker, den gamle kunst har magt over hans sind og hans stil. Utviklingen gaar andre veier end hans, den gaar mot monumentalitet, rikere kolorisme og plastisk følelse. Og dette møter vi ogsaa i Oslo. Dog er hans indflydelse paa Osloskolen tydelig nok: — den virker som en konservativ faktor, — en magt som man under hele det unggotiske maleri søndenfjelds maa regne med. Han er Osloskolens faste grundlag, dens første eksponent.

Denne forkjærlighet for det byzantinske kulturlag deler han med flere av Osloskolens billedhuggere. En kunstner arbeider i samme linjemanér. Av hans arbeider kjendes jomfru Maria fra Ske kirke i Baahuslen, og en sittende statue i sten fra en kirke i Oslo med det samme bølgende linjespil, som er saa typisk for vor mester. Vi ser ogsaa Hitterdalsmesterens dekorative stilelementer med al tydelighet gaa igjen malet paa en Mariafremstilling fra Dal kirke i Tinn i Telemarken, uten at arbeidet forresten er beslegtet. Men det romanske menneske paa byzantinsk grundlag er ikke dypere og mere sjælfuldt skildret end av Paulusstatuens mester, hvis kunst kanske naturligst gaar ind i Osloskolen. Her møtes Hitterdalsmesteren med den store billedhugger. De kaster begge et blik tilbake paa den store kunst i det 12. aarh. Det forhindrer ikke, at de gir den nye tid hvad den kræver, mens de dog føler sig mest hjemme i den store fortid. De er erindringskunstnere i en skapende nybrotstid.



Tronende Kristus. Torpe kirke.



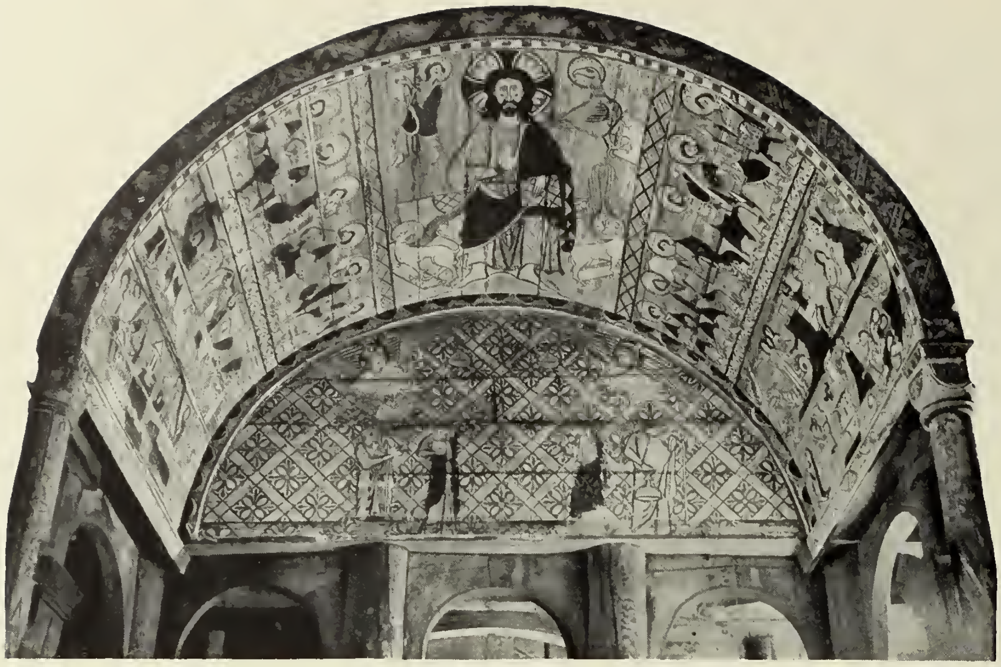
Korsfæstelse, hvor krucifikset mangler, med Maria og Johannes, synagogen og kirken. Torpe kirke.

DET MONUMENTALE MALERI. EPIKEREN FRA TORPE, BONDEMALEREN FRA AAL, HALLVARDSMESTEREN FRA VANG, PRYDKUNSTNEREN FRA VESTRE SLIDRE

Det er ganske eiendommelig, at det netop er i Osloskolen med paavirkning fra bokstilen, at vi kan studere det monumentale maleri i vort land. Paa grundlag av Hitterdalsmesterens urolige linjestil skulde man ikke vente, at netop monumentalmaleriet skulde vokse frem. Ogsaa Vestlandet har hat sit monumentalmaleri, men det er, som vi saa, for en væsentlig del tapt. Vi eier ingen serie, som paa dette omraade kan gi os et tydelig billede av Kinsarvikmesterens stil, som saa at si er stillet ind netop paa monumentalmaleriet. Naar saa de store serier opstaar paa Østlandet, saa skulde det ligge nær at tænke paa, at en ny kunstnerisk kraft ved siden av Hitterdatsmesteren gjorde sig gjældende i Oslo, en mand som til en viss grad sprængte Hitterdalsmesterens stil, utvidet dens omraade, gjorde den egnet for et mere monumentalt virkefelt.

Vi skal nu se paa det monumentale maleri, for derved at kunne følge skolens ututvikling paa disse nye baner og undersøke hvordan dette nye er kommet ind.

Paa en av de gamle kulturveie mellem Østland og Vestland ligger Torpe stavkirke i Hallingdal. Stavkirken tilhører den saakaldte sognske type. I hele den forhistoriske tid hører Hallingdal arkæologisk Vestlandet til, hvad ogsaa dialekten gjør. Men i den søndre del av dalen støter Vestland og Østland sammen. — Foran koret i stavkirken staar et eiendommelig tøndehvælv paa stolper. Det ligner ciboriealterets overbygning



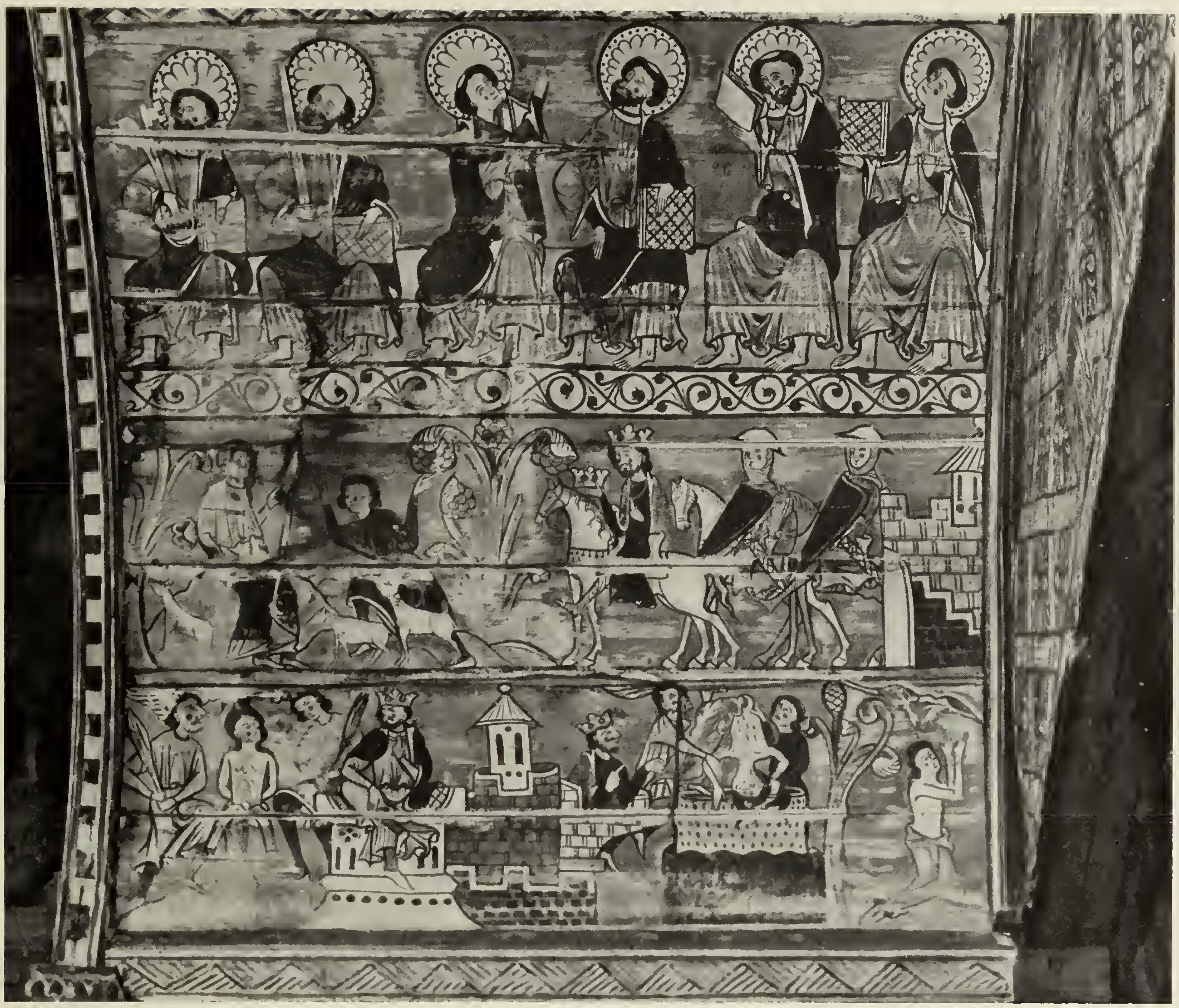
Hvælvet foran koret i Torpe kirke.

og har en dekorert himling, en triumfbue før man træder ind til det allerhelligste. Den staar ikke paa sin oprindelige plads, men har været en himling over alteret. Skikken med saadan overbygning maa ha været ret almindelig, særlig paa østlandet, hvor den foruten fra Torpe ogsaa kjendes fra Aals og Vangs kirker. Under disse buede hvælv har vi de bevarede rester av vort monumentalmaleri. — I Torpe ser vi en rad fremstillinger fra den hellige Margaretas historie. Det er et helgendrama kunstneren fortæller. Vi har idyllen med helgenen som hyrdinde omgit av sine lam, og vi har ridderstemning over statholderen med sine folk, som tilhest rider ut av sin by for at opsøke den hellige jomfru og by hende sin haand. Og saa alle de rystende scener, en ren opdyngning av rædsler, hvor tidens primitive sind skaper scener, som sætter den moderne kinematograffantasi helt i skyggen. Vi ser den uskyldige fromme pike bli pisket, hudflettet, dyppet i kokende olje og tilslut henrettet, vi ser djævelens fantastiske overvindelse og statholderens uhyggelige ende — i sandhet en serie billeder som samtidig maa ha frydet og rystet de gamle hallingdølers sind.

Midt under hvælvet sitter Kristus, fjern og høitidelig, mens dens store røde glorie rammer ind det byzantinske hode med det gyldne haar og skjæg. Op mot ham stilles apostlernes rækker, følgende helgendramaets gang med alvorlige ord og fakter som koret i den antike tragedie. Det er det gamle kjendte tronende Kristus-motiv, og det er evighetsdommen som uttales over de gode og onde magters kamp i livet.

Det episk klare, som er over fortællingen, understrekes yderligere av farverne. De er de enklest mulige. Mot det kolde blaa træder figurernes grønne og røde sterkt frem. Det er som man sporer den episke gjentagelse i denne stadige fremhæven av de samme farver, hvilket kanske tydeligst kommer frem i apostelrækken, hvor de grønne kjortler og røde kapper virker med en monumental styrke. Paa tvervæggen har vi kirken og synagogen med Maria og Johannes. Det er mulig at her oprindelig var tænkt en korsfæstelsesfremstilling, men at dette — kanske av rent kunstneriske grunde — er opgit. Som et teppe virker den rødmønstrede bakgrund i de blaa kvadrater hvorpaa figurerne staar enkelt og monumentalt med sin gotiske fromhet.

Arbeidet staar kunstnerisk meget høit. Det er ikke tale om nogen bygdekunstners grove haand, men en skoledannet mester. Selvfølgelig har han maattet bruke grovere virkemidler for takmaleri i en mørk stavkirke end for et litet antemensale, men den

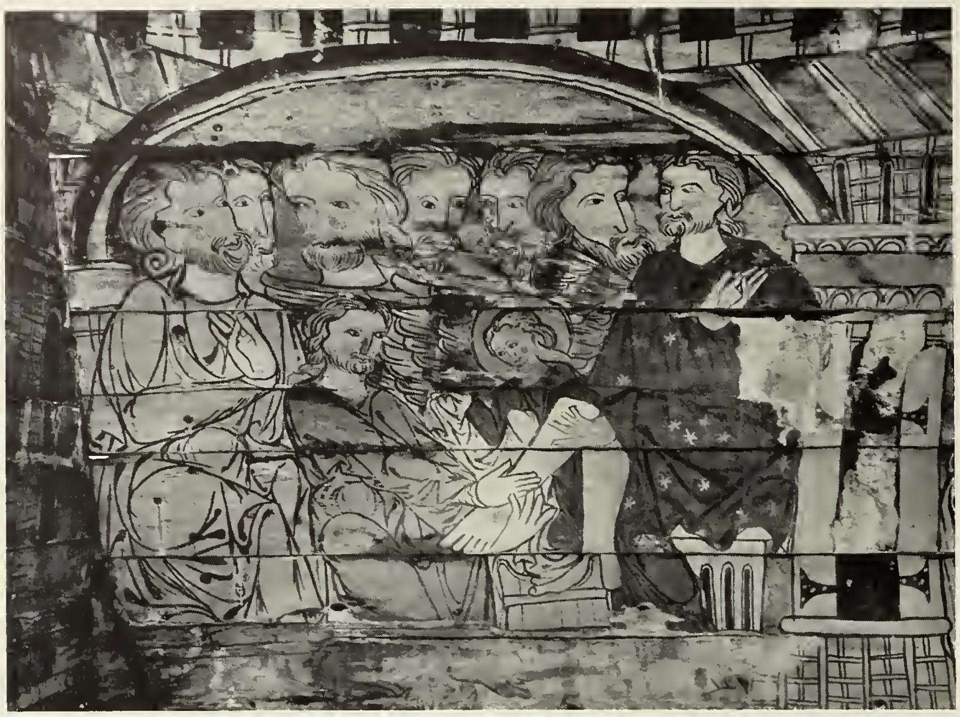


Apostle samt fremstillinger fra Margareta=legenden. Torpe kirke.

strenge holdning fra antemensalerne er ikke her, som ved vore andre takmalerier, sprængt. Som monumentalarbeide er Torpe utvilsomt vort bevarede hovedverk. Middelalderens fortællerteknik med motivernes indfletning i hverandre danner ogsaa kunstnerisk en enhet. Hvor vi stykker op, fremtræder middelalderen samlet, hvor vi har nuancer, eier middelalderen sine klare motsætninger, som dog knyttes sammen til en episk kjede — til en helhet.

Man ynder at gi de anonyme middelalderske kunstnere navn efter det som særlig karakteriserer deres kunst. Mange gange vil dette falde vanskelig. Her forekommer det mig at «Epikeren fra Torpe» vil være det naturlige navn paa mesteren for de monumentale arbeider under den gamle stavkirkes takhvælv.

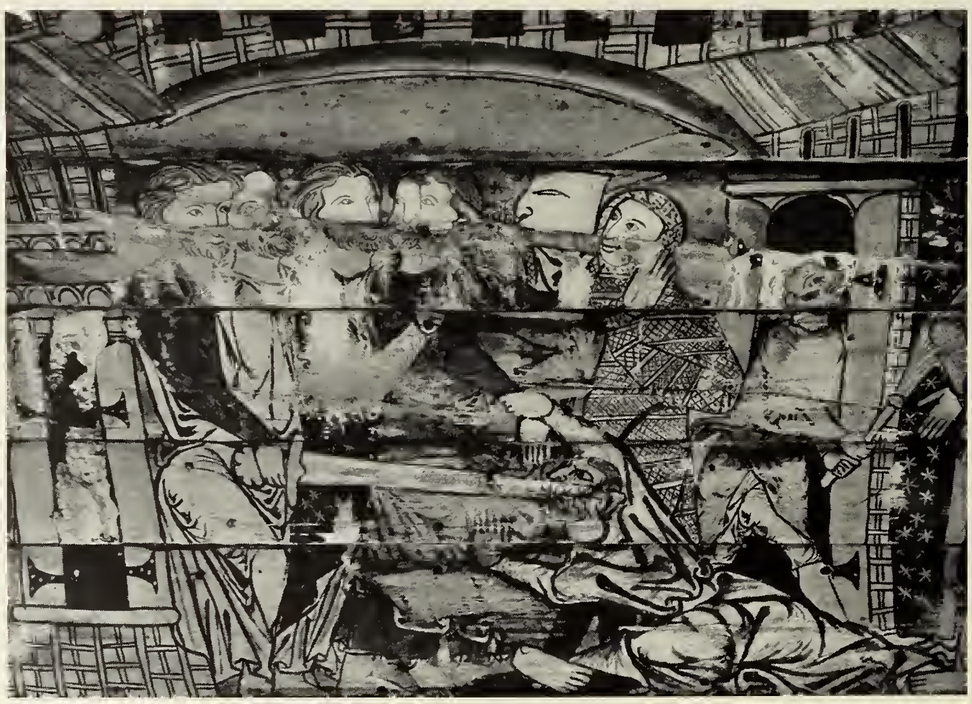
Hvorfra stammer saa denne epikers kunst? At han har røtter i Osloskolen, og at der er forbindelse mellem ham og Hitterdalsmesterens kunst, er ikke vanskelig at se. Først har vi det tronende Kristus=motiv, med de 12 apostle sittende paa rad. Typerne er fantastiske med byzantinsk skjægbehandling, saadan som vi møter paa Hitterdals=antemensalet. Med andre ord: Det ældre kulturlag, som vi møter i Osloskolen, findes tydelig nok her. Karakteristiske smaatræk finder vi ogsaa, som f. eks. skillet mellem



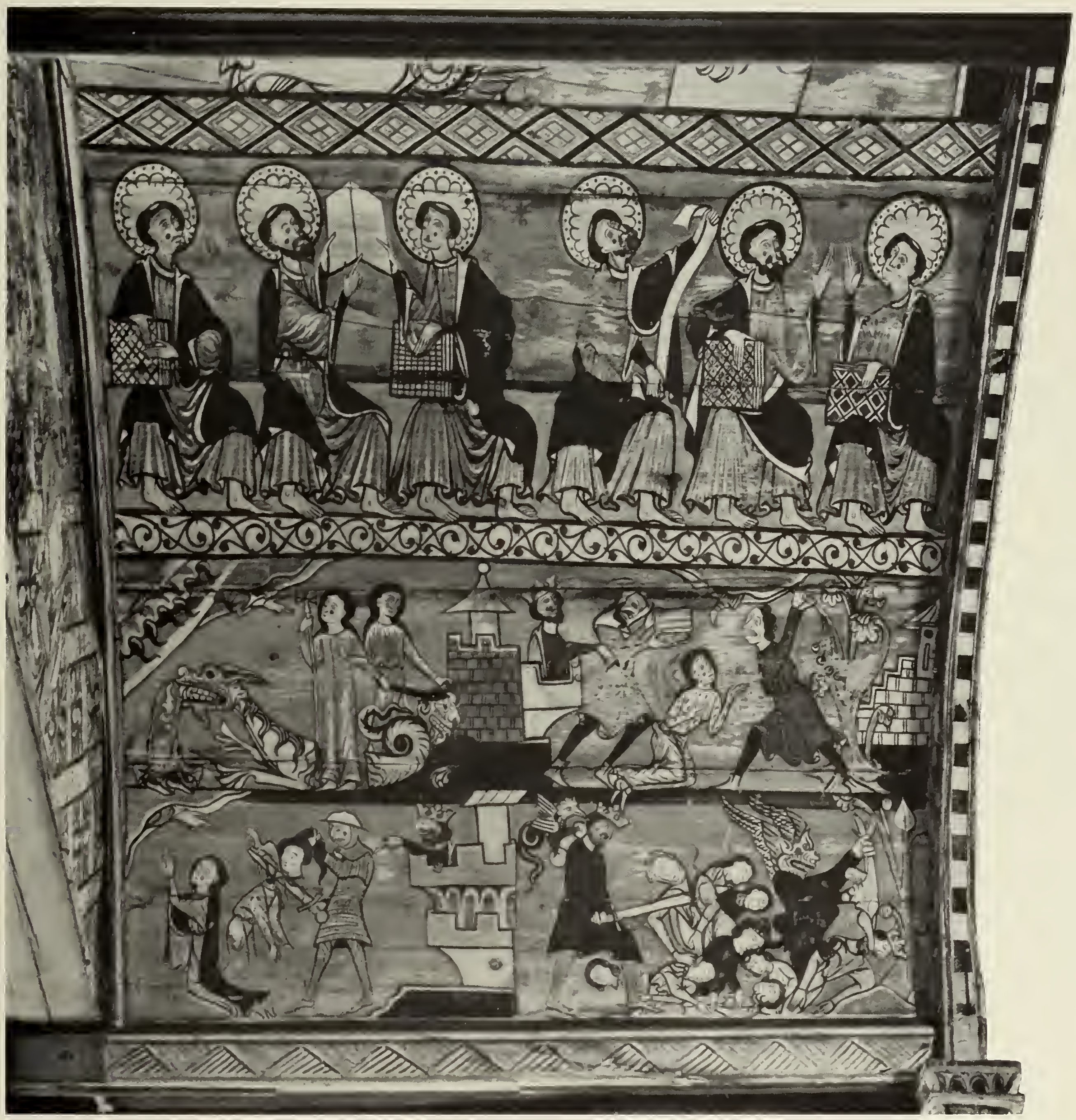
Fotvaskningen. Detalj fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

billedrækkerne, en dekorativ bord, — den har vi i denne form i Norge kun hos Hitterdalsmesteren —, likeledes en detalj som glorien paa Kristus, ogsaa den har helt Hitterdalsmesterens særpræg. Fra Oslo har han de forkortede ben som vi ser paa apostelserien; denne eiendommelighet gaar nemlig paa en typisk maate igjen i Oslo bys segl, som visselig er et arbeide av en guldsmed i staden. Hvad selve linjeføringen angaar, saa har vi særlig i apostelgruppen adskillig av det svaie og avrundede som møter os hos Hitterdalsmesteren. Kappefoldene falder ofte i de samme ellipseformede rundinger, og dragternes markerte endelinjer er ofte helt ens. Men der er samtidig kommet noget andet ind. Hitterdalsmesterens spillende og evig bølgende linjer faar noget mere brat og markert over sig. Det er ikke bare monumentalmaleriets langt kraftigere linjevirkning som er skyld heri, det er en anden bevægelse over linje og figurer, noget kantet istedenfor det avrundede. Det er som to strømninger møtes, skjønskriverlinjen fra Hitterdalsmesteren med noget nyt som vi ikke kjender.

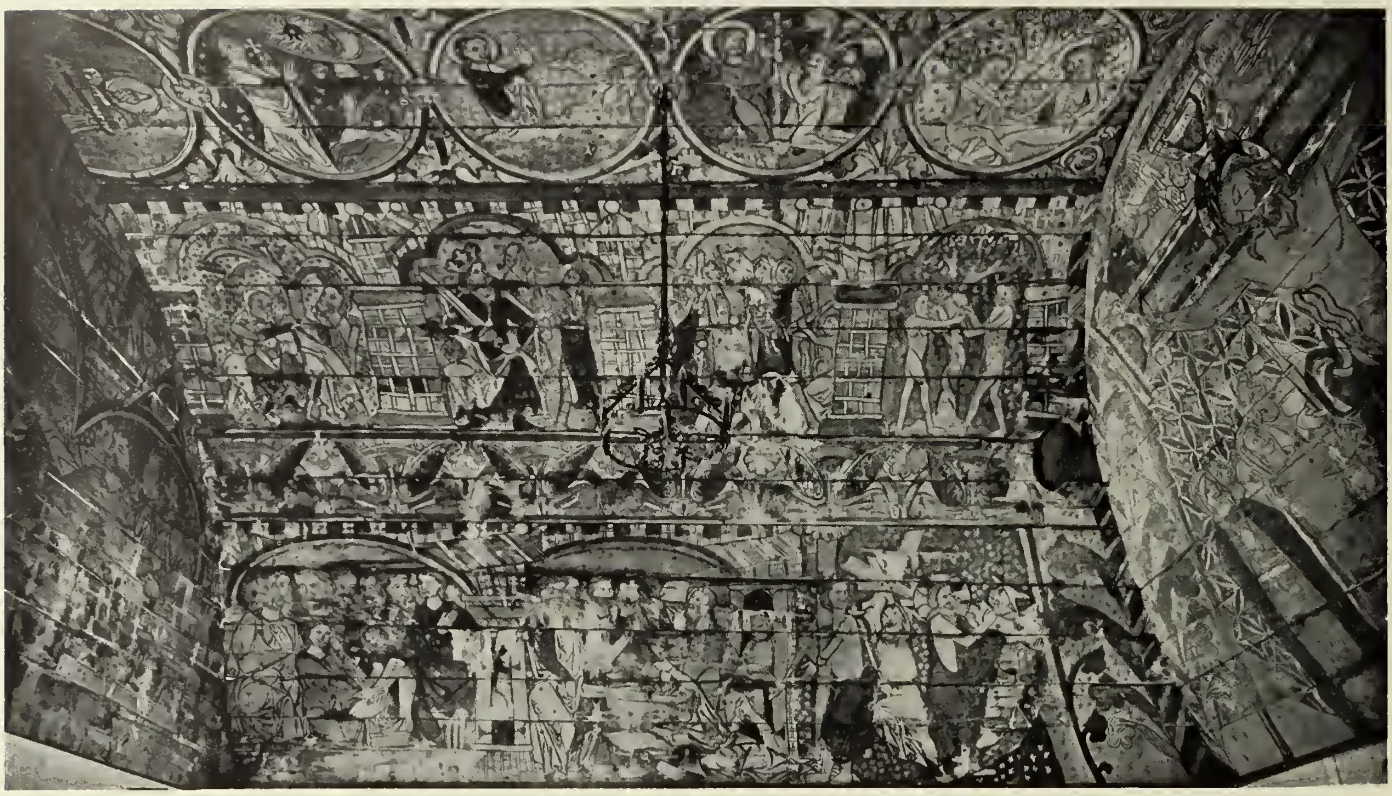
I det hele er arbeidet stilistisk urent. Det er noget av Bergensskolen, og det er allikevel ikke dette. Det episk fortællende i dette monumentale arbeide taler for kulturforbindelser over Bergen med Østengland. I fremstillingerne møter vi i Osloskolens samtlige billedserier kirken og synagogen, et motiv som ellers kun findes hos Kinsarvikmesteren, men der til gjengjæld i kunstnerisk fuldendt form. Men der er dog



Judaskysset. Detalj fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.



Apostle samt fremstillinger fra Margareta-legenden. Torpe kirke.



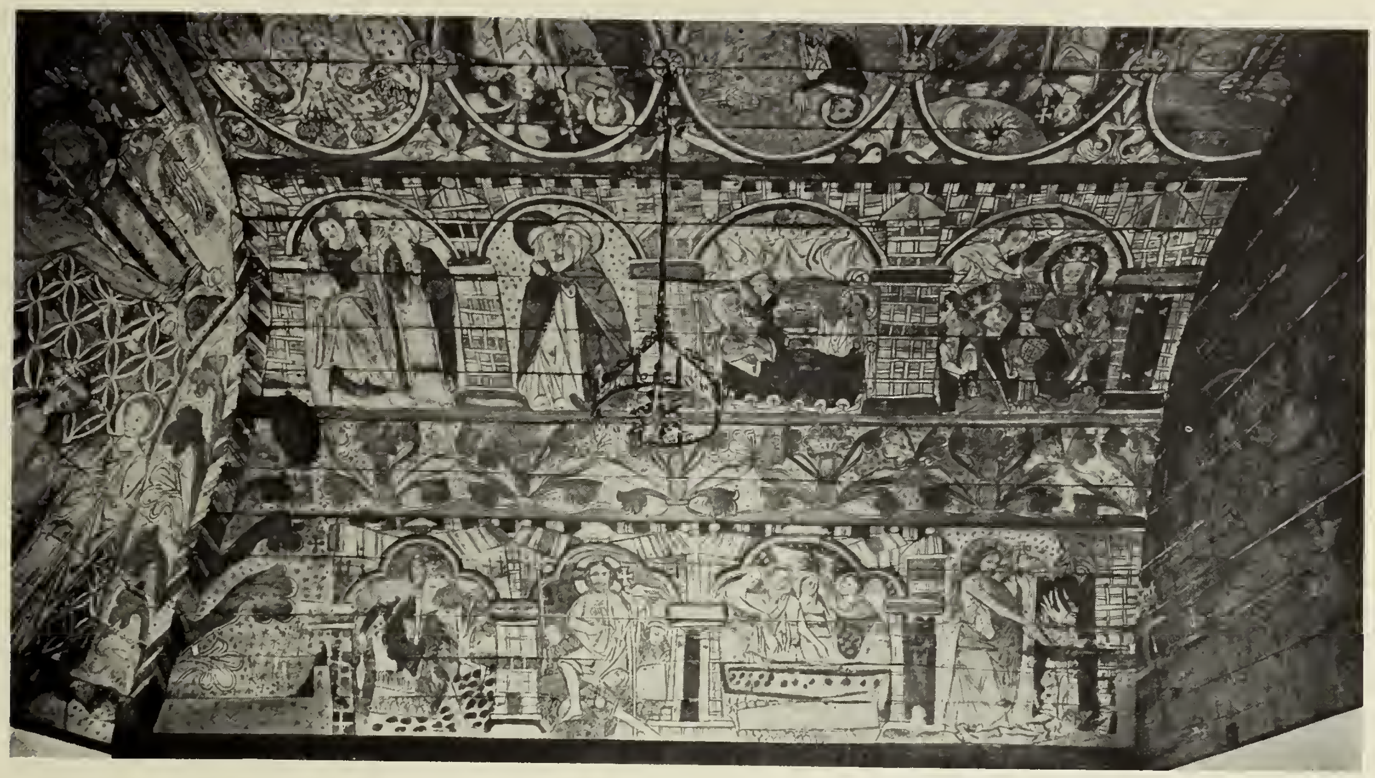
Takmaleri fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

langt mellem Torpemesteren og Kinsarvikmesteren, samtidig som man nok kan se, at der i den almene opfatning av streken er kommet noget fælles ind i motsætning til den ældre Oslostil. Ved siden av de gamle baroke bevægelsesmotiver, f. eks. ved statholderen paa sin trone, har vi ogsaa det nye med optrinenes faste fremadskridende bevægelighet. Kort sagt, vi har her et begyndende brudd med skriverstilen, et skridt mot dette episke og monumentale som var Haakon Haakonssøns stil i Bergen, og som var Henrik den III's i London.

Som Torpe ligger mellem Vestland og Østland, — saaledes synes os nu det nye og fremmede som bryter ind i Torpemesterens Oslostil og som her samarbeides, efter alt at dømme at maatte skrive sig vestfra. Men hvorledes netop her, hvor der endnu er saa meget av det gamle igjen?

Vi ser en stilsvingning, men det er samtidig klart, at et saa urent arbeide som malerierne under Torpehvælvet er neppe skapt av den kunstneriske kraft som selv har ledet bevægelsen. Bak Torpemesterens stil er det som man aner en endnu ukjendt kunstner, en ny indsats i Osloskolen. Forbindelserne med det gamle ligger aapne. Men det nye, hvordan er det sat ind?

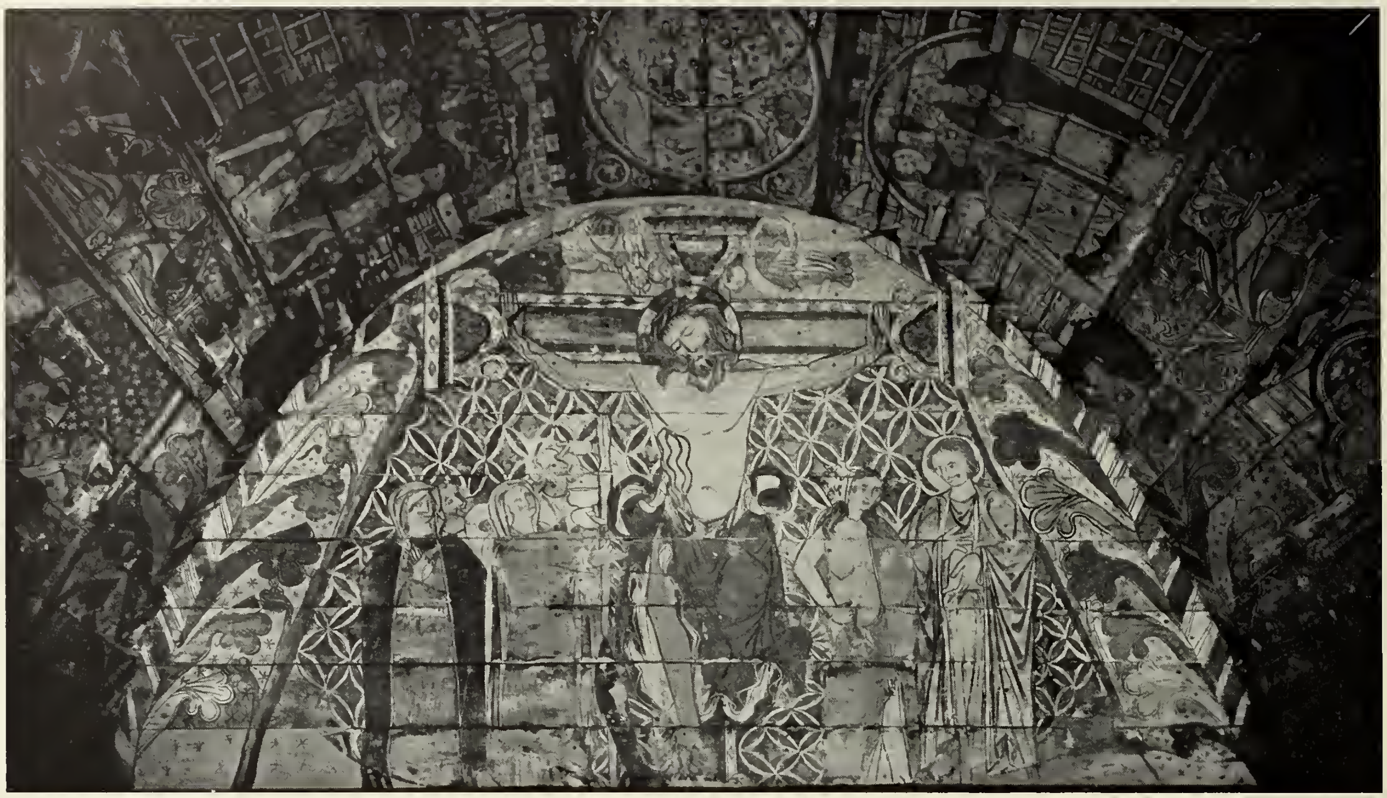
Endnu mere stilistisk urent end arbeidet i Torpe er malerierne i nabokirken Aal. Her staar vi foran den mest typiske bondemaler i hele vor middelalderske kunst, et friskt og freidig talent, som tumler med stilen paa en egen naiv maate. Hans kunst har ikke nydt godt av nogen lang eller streng skolegang inde i Oslo. Hans ornamentik svulmer ut, opløser sig til sine tider, og hans tegning er forsømt. Det er et robust talent, hvis lyst er at fylde store flater, og han virker som en rosemaler i kirkelig figurstil. Det er farverne som igjen bærer hans kunst. Store flater fylder han med



Takmaleri fra Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

drageblodsrødt. Det kan være kapper, store dragtpartier, et dekorativt motiv eller selve bakgrunden for en fremstilling. Ved siden av dette røde stiller han saa det kolde blaa, eller dæmper det med store graa og grønne partier. Særlig det graa er en ny farve i skolen, som han med stor forkjærlighet utnytter for at tilsløre de brutale farvemotsætninger. I samme hensigt forstod han i høi grad at utnytte de sorte streker, som var saa yndet blandt Osloskolens koloristen. Hans litt grove farvevirkning holder disse kraftige streker sammen, samtidig som de mildner disharmonier. At der bak hans stil staar en sterk og markert kunstner, er ikke vanskelig at se, og vi begynder nu at skimte et par av hans træk. En bevæget linjeføring, er rikt kompositionstalent, en fortæller av rang.

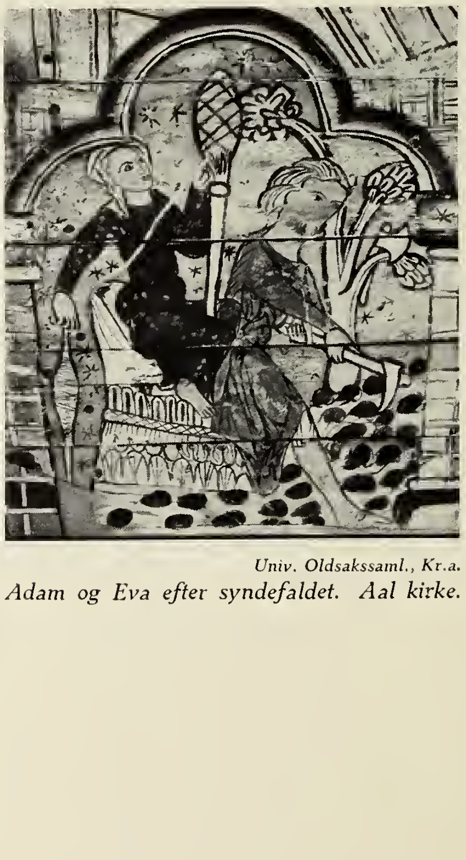
Ved en kunstner som Aalsmesteren kommer det nordiske særpræg i linjeføringen frem med en næsten explosiv kraft. Det er ikke tvil om at selve linjeføringen i figurerne ofte svarer til den kunstneriske følelse som ligger bak den gamle dyreornamentik. Linjen — baade i konturen og i den indre billedflate, er et nedslag av en legemsbevægelse, som dog bunder i det sjælelige. Den ornamentale gebærde som hele legemet præges av, eier et abstrakt religiøst indhold, som i det ytre kommer til uttryk i bevægelsesmotiver og i mængden av linjer og deres baroke løp. Det er dyreornamentikens uhyre bevægelse og dens inderste væsen som gjennemtrænger det menneskelige legeme. Et motiv som den liggende saarede tjener paa fremstillingen av Judaskysset har i sin voldsomme bevægelse noget av følelsen fra vor dyreornamentik over sig. Maleriet som helhet i sin brutale kraft, sin bevægelighet, sin opdyngen av motiver, er det typiske exempel paa den utpræget nordiske kunstner, som tungt med egen kraft og ut av sit eget følelsesliv søker at forene sine oprindelige stilfølelser med de kirkelige forestillingers abstraktioner. Det er kampen mellem disse formidealer som danner den gotiske stil, og den spores mange steder. Hos Aalsmesteren foregaar



Korsfæstelsen. Aal kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

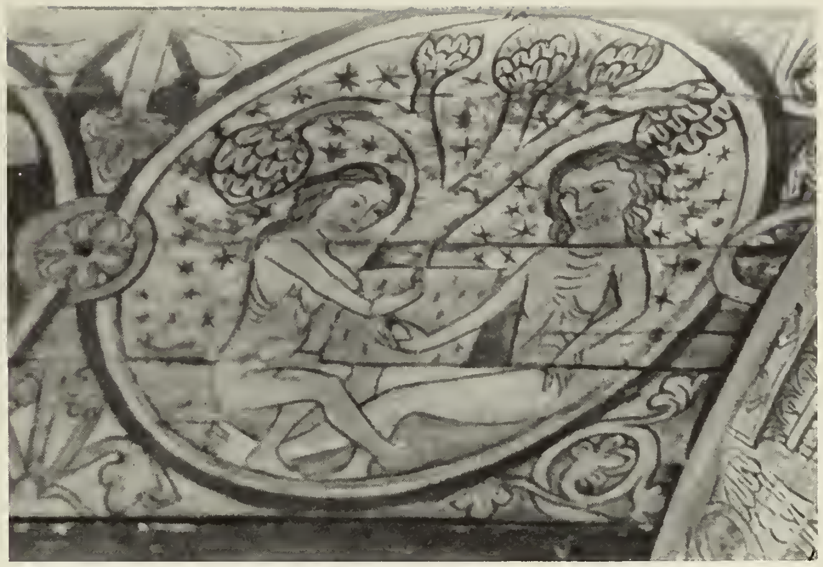
hele denne kamp i sin brutale oprindelighet — en stilkamp som kun i stavkirkeportalerne eier en tilsvarende styrke.

Hvad selve fremstillingskredsen angaar, saa er her scener fra skabelseshistorien, som i denne faste form i norrøn billedkreds kun forekommer her og i den islandske tegnebok i den Arnamagnæanske samling. Billederne fremstiller Gud som skaper sol og maane, samt jordens trær, dernæst himmelens fugle og tilslut mennesket. Senere faar vi Adam og Eva i paradis. De sitter nakne og spiller et spil. Saa syndefaldet, og tilslut Adam og Eva tungt arbeidende. Eva sitter hjemme i kubbestolen med sin haandten, og Adam er ute paa markarbeide med hakken i jorden, mens øksen hænger oppe i et træ til bruk ved tømmerhugst. Her er en fornøielig folkelig fortælling med det nakne paradisiske liv med spil og lek i motsætning til hverdagens tunge arbeidsstræv. Dernæst kommer fremstillinger fra Jesu fødsel med bebudelsen, Marias og Elisabeths møte, fødselen, de hellige tre kongers tilbedelse, flugten til Egypten og barnemordet i Bethlehem. Tilslut billeder fra passionshistorien. Fondvæggerne har de større centralmotiver nadveren og korsfæstelsen. Ved siden kommer fotvaskningen, Judaskysset, hudflettelsen, og Kristus som bærer sit kors. Tilslut opstandelsen, kvinderne ved graven og nedfarten til helvede. Fremstillingerne indrammes av rundinger eller krones av arkitektoniske motiver. Desuten rik degenerert ornamentik. — Billedserien hænger sammen med de store øst-engelske bibelfremstillinger;



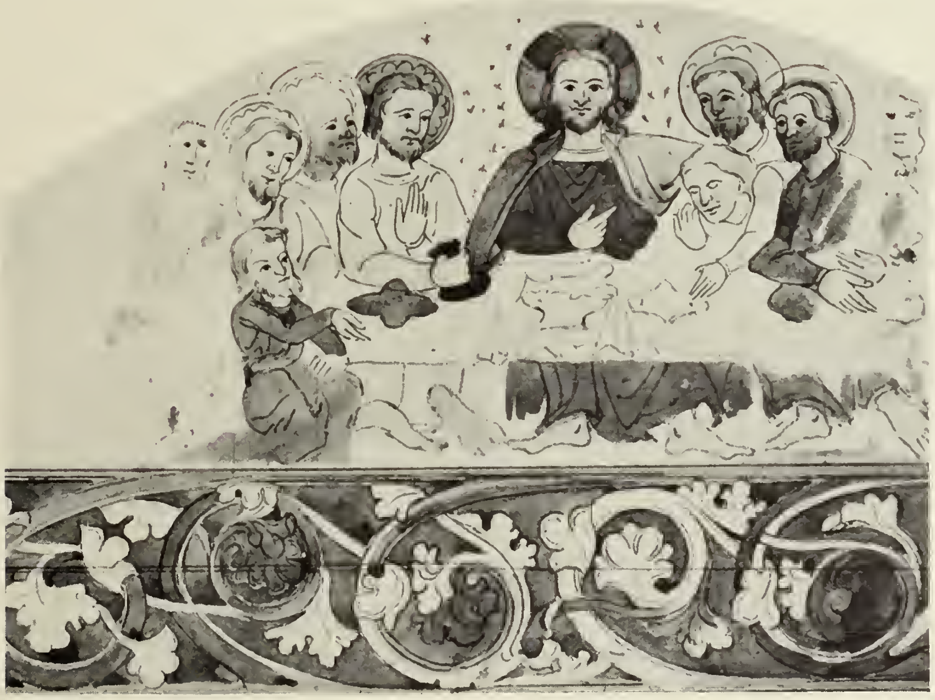
Univ. Oldsakssaml., Kr.a.
Adam og Eva efter syndefaldet. Aal kirke.

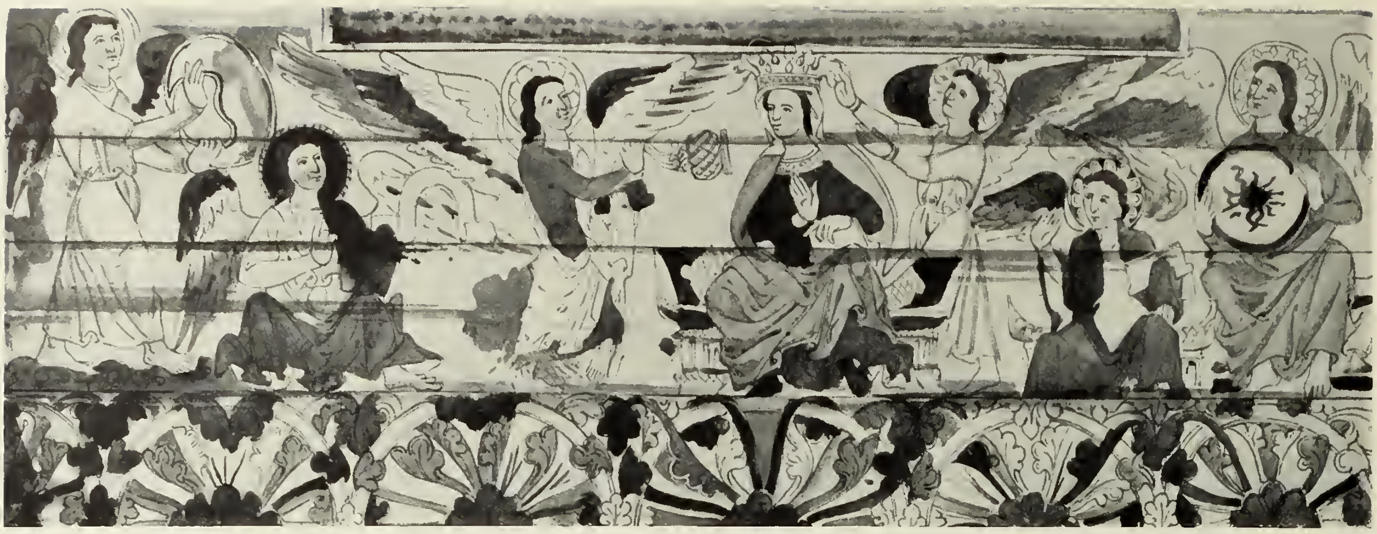
ogsaa hvad stilen angaar, vil man finde likheter med den avbildede side fra Robert av Bellos Canterbury-bibel fra 1224—1232. Hos en bondemaler oppe i en norsk fjelddal lever stilen igjen, samtidig som den har faat dette stærke præg av en lokal kunstnerpersonlighet. Man maa atter spørge efter de mellemled, som forbinder denne freidige bondekunstner i Hallingdal og de rike engelske billedserier, hvis stil har git sig utslag i en række raffinerte arbeider. Vi maa endnu gaa videre. — —


Adam og Eva før syndefaldet. Aal kirke Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

Det religiøse særpræg fik Østlandet gjennem utformningen av Hallvardslegenden, og det er klart at her laa en kunstnerisk særopgave for denne landsdels malere. I den nedrevne Vangs kirke i Valdres fandtes en række takmalerier. De er nu forsvundne. Prof. Dahl, som med sit varme fædrelandssind arbeidet for vernet av vore fortidsminder, lot F. W. Schiertz, som i 1841 forestod kirkens nedtagning, ogsaa ta skisser av billedserien. Disse er nu de eneste minder vi har av en merkelig serie middelaldersk monumentalmaleri. Blandt billederne findes ogsaa dele av en legendarisk St. Hallvardsfremstilling. Man ser to baater, i den første har vi den flygtende kvinde, i den anden avbildes St. Hallvard som sænkes i havet. Senere en fremstilling av hans forfølgere, men kun en del av fremstillingen fandtes, da Schiertz tok sin skisse. Billedet længst tilhøire viser de troende foran helgenens skrin i Hallvardskirken. Vi har altsaa dele av Oslokunstens utformning av Hallvardslegenden, og at denne er foretat i nær forbindelse med geistlig, heten inde i biskopstaden, kan vi nok gaa ut fra.

Foruten Hallvardslegenden har vi under hvælvet en tronende Kristus omgit av engle og vingede dyr. Paa den ene side er seks apostle, ved siden derav en skikkelse, som holder en række sjæle i sin haand. I haanden


Nadveren. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.



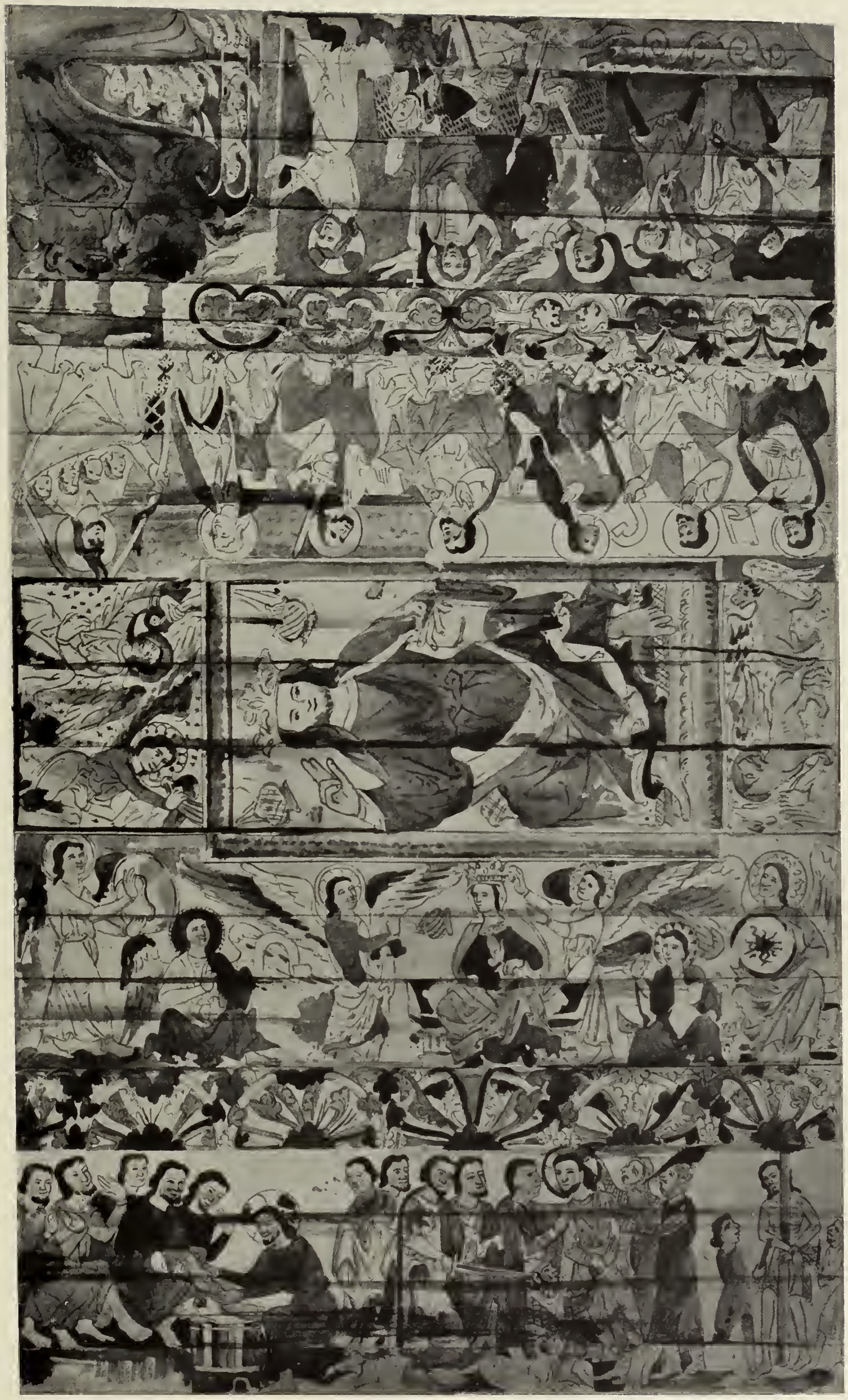
Detalj av takmaleri fra Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.

har han en stav med kobberslangen, som Moses reiste i ørkenen. Det kan tænkes paa Kristus som sjælesamler, men figuren har som Moses horn paa panden. Jeg vet mig ikke at ha set Moses som sjælesamler, derimot findes i Bamberg Abraham fremstillet som saadan, og i mosaikerne i Markuskirken i Venedig findes en profet som sjælesamler. Det kan godt tænkes — og det er en egte middelaldersk tanke — at som motsætning til apostlene, det nye testamentets sjælesamlere, stilles Moses, folkeføreren mot det hellige land — som repræsentant for det gamle testamentets sjælesamlere. Der findes ogsaa en anden tronende Kristus, hvor hele fremstillingen tydeligvis er del av dommedagsbilleder. Kristus sitter med retfærdighetens to sverd i munden. To cheruber staar ved tronen, den ene paa verdenshjulet. Apostlene er gruppert omkring. Vi har baade himmeldronningen som holder sin velsignende haand over sjælene, der synes at stige op av gravene, og vi har den bønfaldende Gudsmoder. I et av de nedre felter ser vi en cherub føre salige op mot guddommen. Blandt følget er en konge og en biskop.

Disse apokalyptiske motiver fortsætter saa med en tronende Maria. Hvad som særlig interesserer ved denne fremstilling, er englegruppen. Det er det største englekor i vor kunst, og disse syngende og prisende skarer er med stor frihet komponert omkring Guds moder. De forskjellige arter engle er ogsaa antydet. Vi har de almindelige engle med røkelseskar, erkeenglen med skriftbaandet, en cherub med boken, en sittende seraph med solkredsen. Motivet kjendes i hele sin ikonografiske fuldstændighet med alle 9 forskjellige englegrupper i et billede av Mariæ kroning av Hans Schaufelein i Ahausen. Paa nævnte billede findes ogsaa en seraph med harpe, muligens vort motiv ved den sjette engel. De andre rangklasser i den himmelske stat fremstilles saa med sit scepter, sit sverd, sin stav, sin vandkrukke. I skulpturen ved Chartres møter vi ogsaa en række av de forskjellige slags engle avbildet.

Paa tversidens rundinger har vi en nadverscene og en korsfæstelse. Fremstillingskredsen er her fra Kinsarvikfremstillingen blit øket med en geistlig og to mænd i knælende og tilbedende stilling. Det er vistnok kunstneren selv og hans medhjælper.

Tilslut to rader passionsbilleder med fotvaskningen, Judas's kys, Kristi hudflettelse, nedtagelsen av korset, opstandelsen samt nedfarten til helvede. Av disse fremstillinger

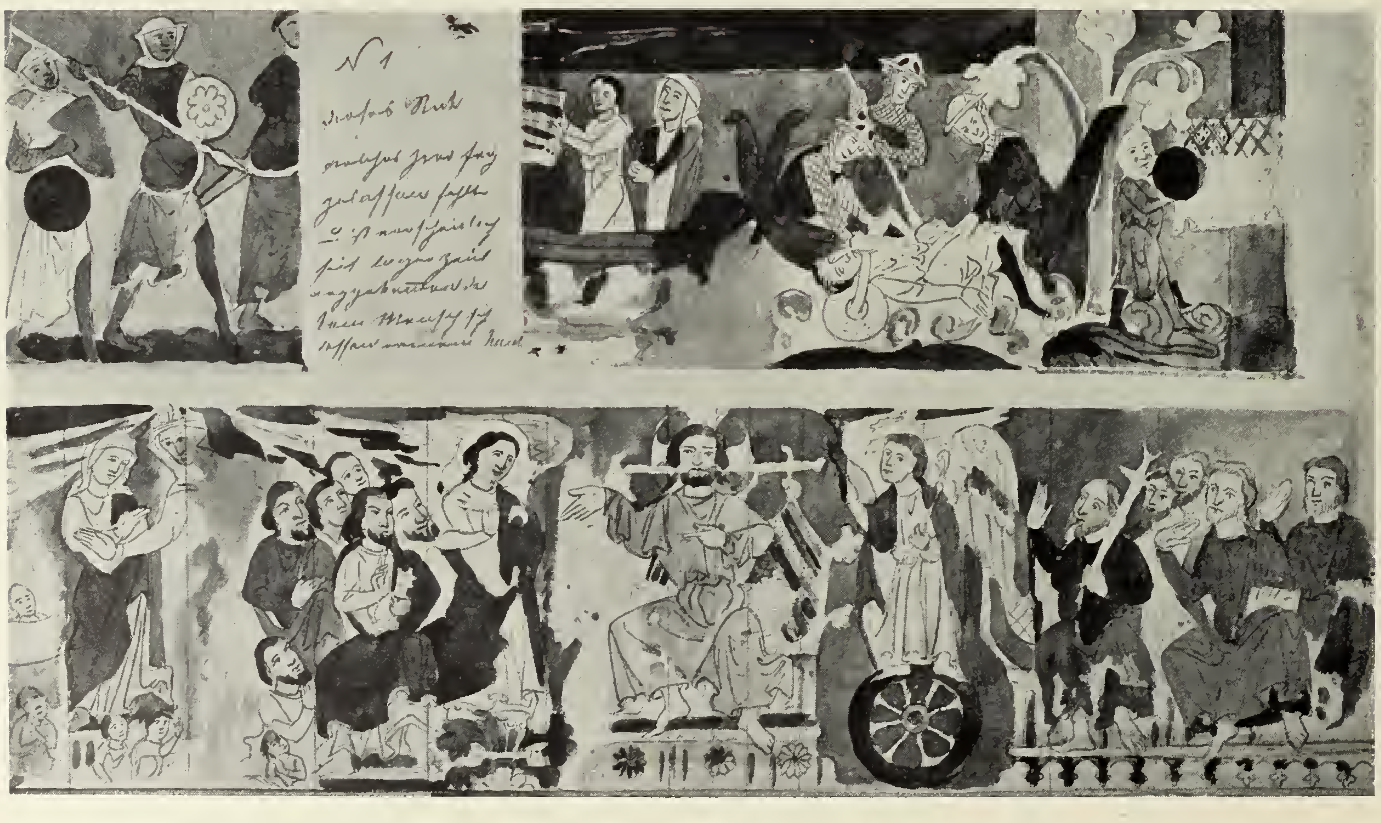


Takmaleri fra Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.

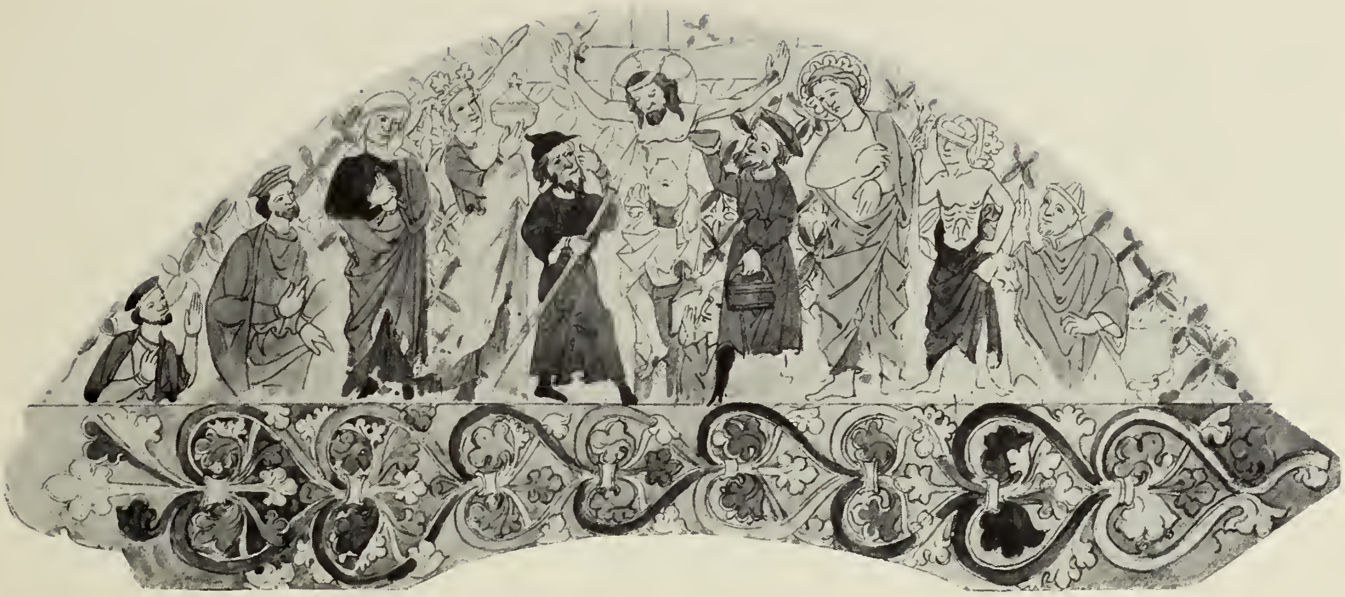
er særlig nedfarten til helvede av interesse. I et udyrs svælg aapner sig en port. Mellem tænderne ser vi sjæle stige op mot ham, som med seirsfanen i haanden skrider ned og forkynder at døden og djævelens vælde er overvundet. Ovenfor sitter i fantastiske dyreskikkelser to djævle og gasser sig mellem lidende menneskesjæle. Det er netop i saadanne billeder, at middelalderens sjæleliv kommer til uttryk, det er stemningen fra Draumkvæde op til Divina commedia.

Det urolig kalligrafiske i Aalsmesterens linje møter vi ogsaa med tydelighet igjen i Vang. I det hele tat er det klart at vi staar foran nær beslegtede arbeider, men fordi originalerne ved Vang mangler, kan det aldrig bli andet end hypoteser, hvorvidt Aalsserien og Vangsserien har samme mesterhaand eller ikke. Der er likhetstræk, og der er ogsaa ting som tyder paa, at vi i Aal staar likeoverfor en mester som i sterkere grad end Vangsmesteren hat tat skridtet henimot bondemaleri og folkekunst. Den opløste ornamentik og den litt degenererte tegning tyder i den retning, likeledes den mere konservative fastholden ved ældre stilprinciper, f. eks. de arkitektoniske indramninger og linjespillet ved dragten, som Hallvardsmesteren har forlatt. Vangsmesterens linje og hans ornamentik synes fastere og mere stilpræget, av den grund heller ikke saa sterkt præget av bondekunsten.

I hele tat er det dekorative hos Hallvardsmesteren av betydelig interesse og er utvilsomt beslegtet med en prydkunstner som arbeidet i Vestre Slidre kirke. Her møter vi en kunstner med rik dekorativ begavelse. Av hans figurfremstilling har vi kun bevart en engel, saaledes at vi litet kan dømme om hans figurstil; derimot er hans ornamentik kraftig og festlig. Sin kolorit driver han op ved i høi grad at utnytte det sorte. Det benytter han i store partier som en slags bakgrund for sin orna-



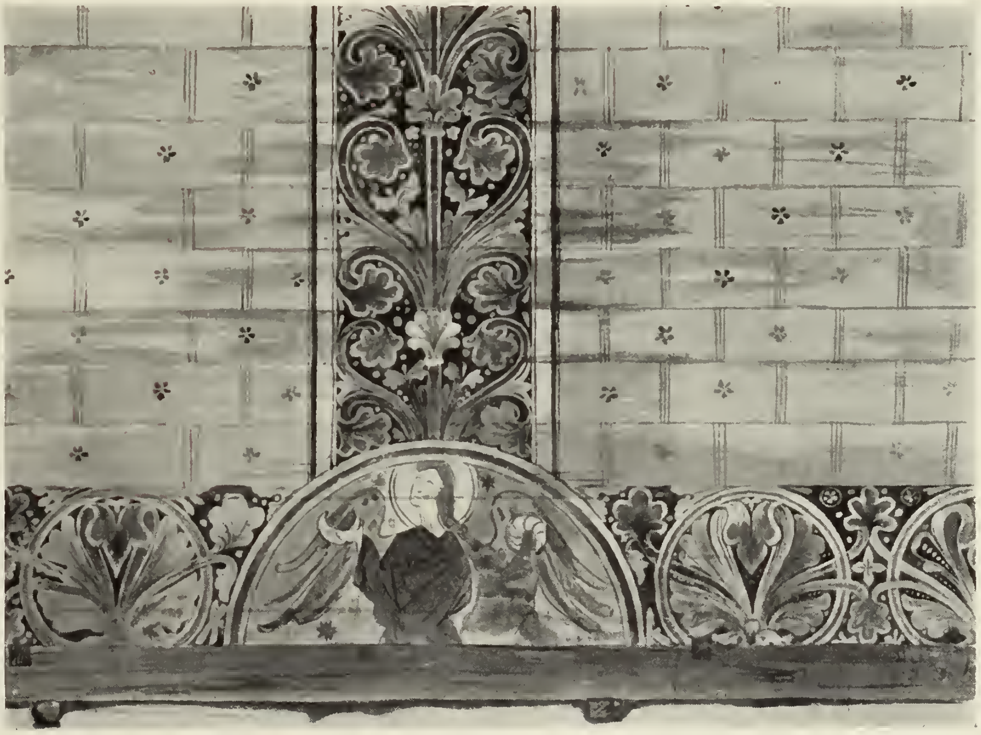
Scene fra Hallvardslegenden og fremstilling av tronende Kristus. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.



Korsfæstelse Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.

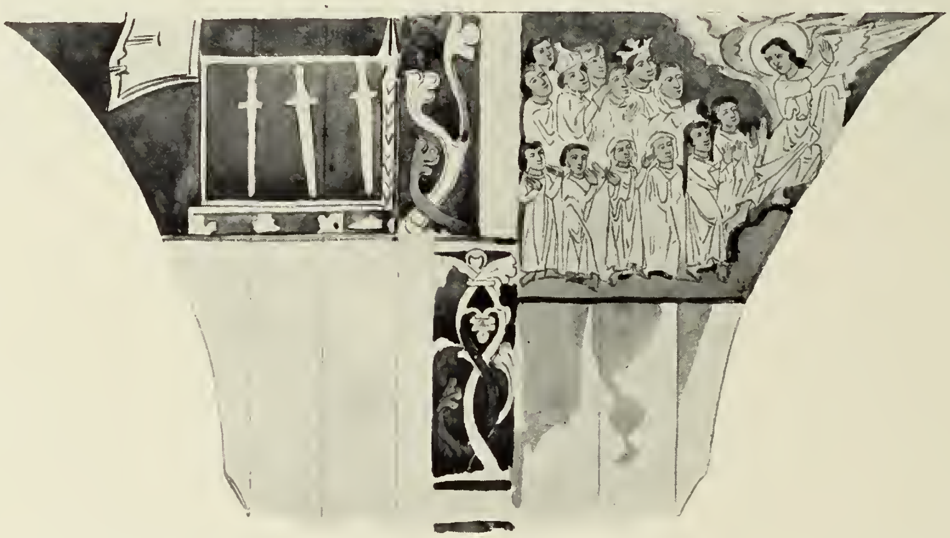
mentik. Ogsaa her staar vi kun likeoverfor et brudstykke. Er det her en sterk kunstner, som efter Torpemesteren baner vei for en mere dekorativ stil? Er det kun en side av hans bevægelse, og kan vi studere de andre sider andetsteds? Desværre svigter materialet og vi kan ikke komme til sikre slutninger. Foreløbig kan vi si, at efter Torpemesteren har vi spor av, at der inden skolen arbeidet en stor dekorativ kraft, og at vi møter hans arbeide paa nogen ornamentale baand under Slidre kirkes kortak. Det er ikke vanskelig at se, at det nære slegtskap mellem Hallvardsmesterens ornamentik og Slidremesterens. Ogsaa farverne med de sorte bakgrunde gaar igjen. Jeg har tidligere været tilbøielig til at se Slidremesteren og Vangsmesteren som samme mand, og det er ogsaa mulig at saa er tilfælde. Dog forekommer det mig, at Slidremesterens ornamentik er noget fastere. Imidlertid er det ogsaa her umulig at komme til sikre stilistiske slutninger, idet Vangsoriginalerne mangler. Vi kan derfor kun fastslaa, at Slidremesterens kraftige ornamentik lever igjen hos Vangsmesteren, og at denne er blit en del av hans kunst.

Der er over alle arbeider et fællesskap.

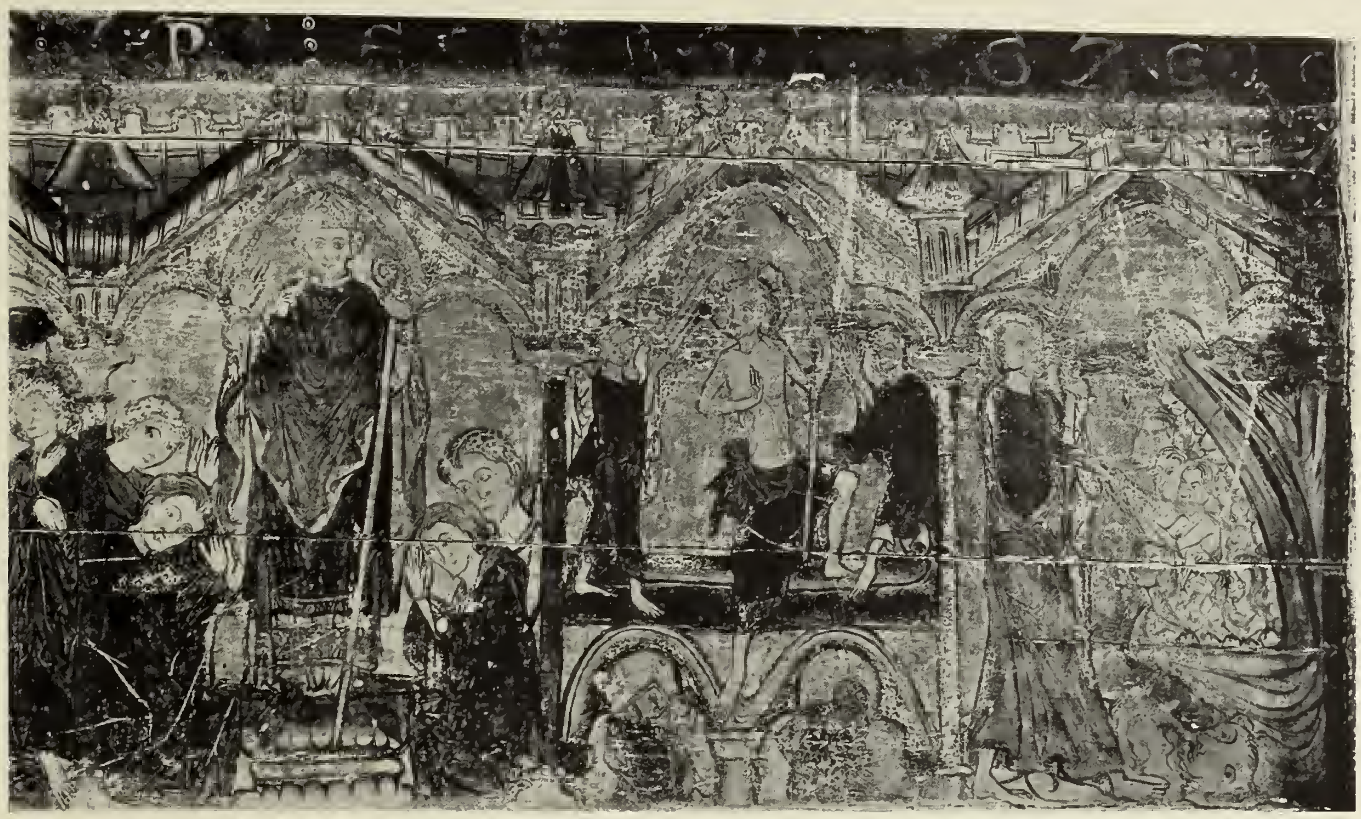


Dekorativt takmaleri i V. Slidre kirke.

Det er likesom Hitterdalsmesterens linjespil søkes sprængt. Torpemesteren med sine ældre træk søker mot det nye. Aalsmesterens sene arbeider karikerer med en urkrafts voldsomhet den sirlige bokstil, som man maa tænke sig utviklet i Oslo paa grundlag av Hitterdalsmesteren. Men man ser samtidig at der er kommet noget nyt til. Der er foregaat et omslag i stilen derinde. Baade Torpe, Aal, og det avklarede som speiler sig i kopien fra Vang, taler med tydelighet for en ny kraft i Osloskolen. Kan man paa grundlag av vort maleriale bli klar over denne stilskapende mester?



Apokalyptisk fremstilling. Vangs kirke i Valdres. Efter tegning av F. W. Schiertz i 1841.



[Den hellige Blasius samt Kristi opstandelse og nedfart til helvede. Volbu kirke.

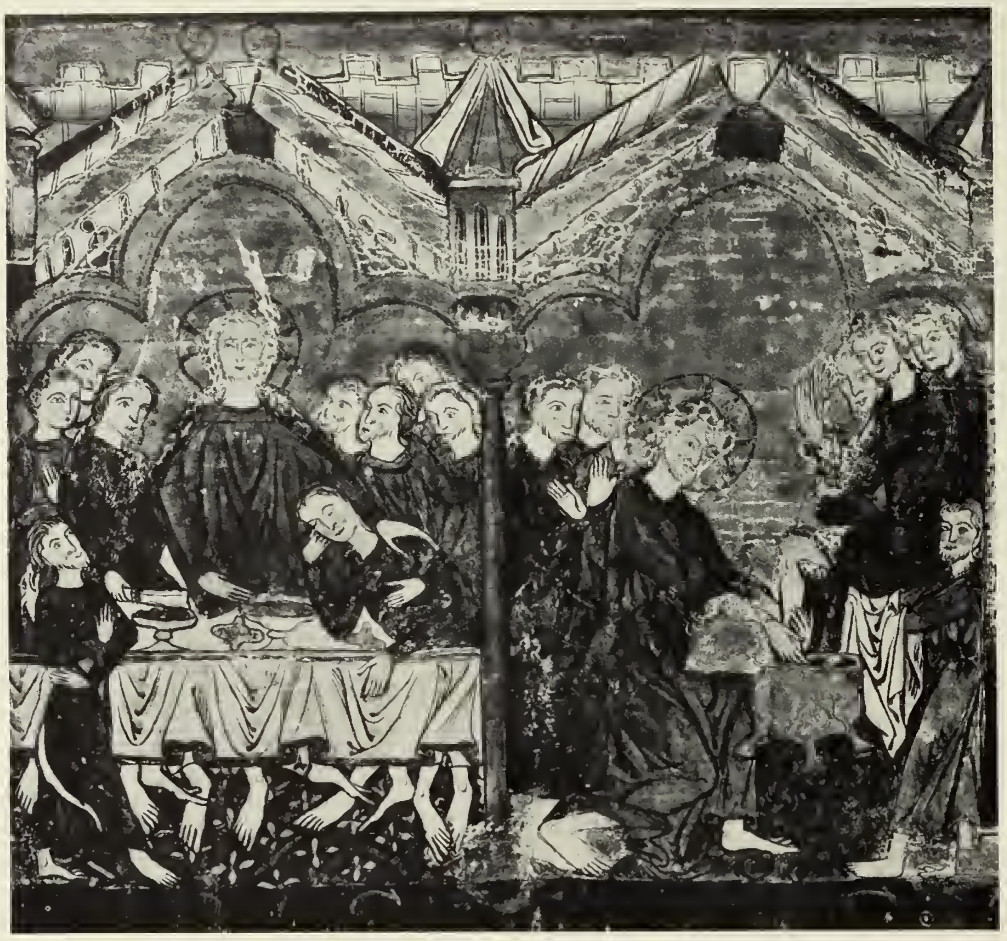
MESTER IGNOTUS

Vi saa bak den stilistisk urene gruppe monumentalarbeider antydet en personlighet av mere utpræget art. Der er foregaat en stilsvingning i Oslo, og repræsentanten for denne er en faktor vi maa regne med, uten strengt tat at ha lært ham at kjende. Hvorfra stammer denne ukjendte, hvorledes har han virket, kan vi faa klarlagt denne personlighet, som vi for den saks skyld gjerne kan kalde «mester Ignotus»? Det er som i matematiken, ved at faa utregnet de forskjellige faktorer kan man naa frem til den ubestemte, til faktoren X. I dette tilfælde gjælder det at søke frem til den mester, som blev kunstomslagets leder i Oslo, han som var med at bestemme skolens senere stilfølelse.

Vi skal gaa videre paa denne vei og undersøke skolens øvrige arbeider.

I den lille Valdreskirke Volbu staar endnu paa sin plads foran alteret det desværre adskillig ødelagte og i nyere tid restaurerte antemensale. Det fremstiller billeder fra passionshistorien, mens midtpartiets øverste og nederste del har Marias kroning og billede av St. Blasius. St. Blasius var martyr under Diokletian og var hjælper i nød og sygdom, særlig mot halseonde. Der fortaltes forskjellige undergjerninger i hans legende, hvorledes han helbredet barn, tvang en ulv til at bringe et røvet svin tilbake, fugle bragte ham spise o. s. v. Paa vort billede er han fremstillet som biskop. Som nævnt er tavlen ødelagt. Præpareringens harpiks og voks har dannet smaa klumper, flere av strekene er nyoptegnet og farverne frisket paa. Arbeidet staar bondekunstneren fra Aal nær, den samme heftige linjebevægelse, den samme overdrevne stil. Hvad der kunstnerisk gir arbeidet sin interesse, er at kompositionerne bærer tydelig præg av den store gotiske stil. Hvor sikkert er ikke mennesker og arkitektur stillet sammen. Hvert motiv avbalanceres og varieres, grupperne stilles sammen, kontrastvirkninger opnaaes, mens hovedmotivet, den tredelte bue, matematisk binder kompositionerne.

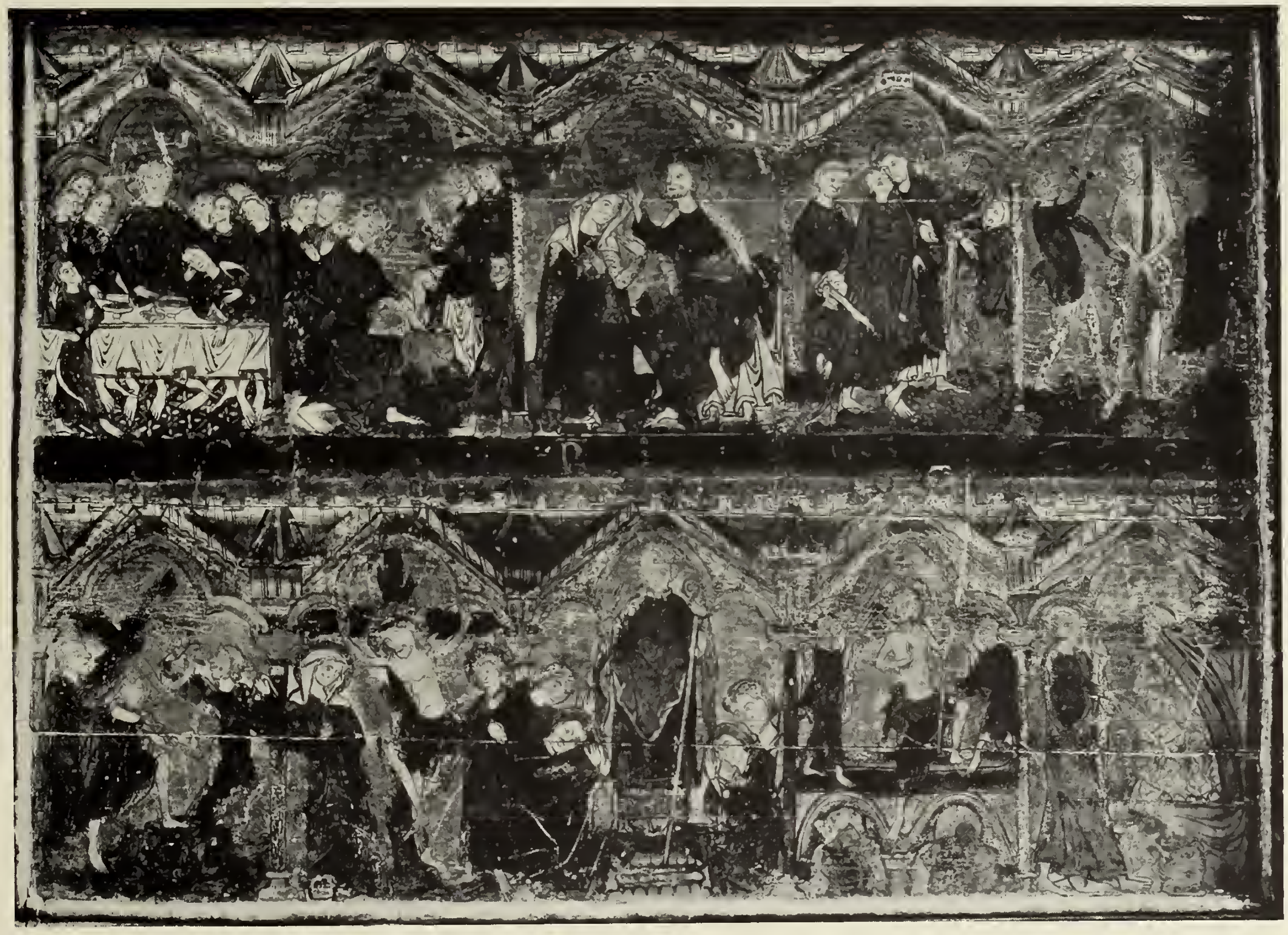
Jeg har tidligere antydet, at Volbutavlen staar i nær forbindelse med Mariatavlen fra Tingelstad. Dette er ogsaa saa. Tavlerne er beslegtede, men de er ikke av samme haand. De hører ikke til vore kunstnerisk bedste. Stilen er unggotikens med de markerte folder, men vi staar ogsaa her likeoverfor senere rutinerte arbeider i den litt ældre stil. Linjeføringen har noget kalligrafisk med tykke og tynde streker. Det er dog tydelig, at mens Tingelstadtavlens mester er et typisk uttryk for den almindelige senere Oslostil, er i Volbutavlen stilen yderligere opløst. Mariamesteren fra Tingelstad skriver skjønskrift overdrevent, flot og snirklet, Volbumesteren er grovere. Begge er sene kunstnere, som har erhvervet sig rutine, efterat stilen forlængst har passert sin høide. Begge har saa at si dyrket kunstnerisk avskrift, den ene mere bymæssig flot og sikkert, den anden som Aalsmesteren, kanske mere landsens frigjort.


Nadverd og fotvaskning. Volbu kirke.

Gjennem Tingelstadtavlen faar vi en tidlig Mariafremstilling. Vi eier blot brudstykket av en unggotisk Mariatavle i Bergen, mens høigotiken skapte en hel række. Det er i Osloskolen og som vi skal se i Nidaros, at man formet de ældste av disse populære billeder her i landet. Tingelstadtavlens motiver er bebudelsen, Marias og Elisabeths møte, de hellige tre kongers tilbedelse, hyrdernes kaldelse, samt fremvisningen i templet. Billederne er fast bundet til buerne, og større led i fremstillingen er er blit delte av en søile som gaar ned og skiller de samtidig optrædende. Ved blot at stille to personer under buen er selve kompositionerne forenklet og gir derved paa en god og instruktiv maate et indblik i gotikens system ved sammenstilling av mennesker og arkitektur. Figurerne stilles under hver sin sidebue, eller samles under midtbuen. Kommer sterkere bevægelse ind, tillates uregelmæssigheter. Dog sørges der for, at de bevægede partier avbalanceres gjennem sterke skraalinjer, vending av hodet eller bestemte roligere partier.

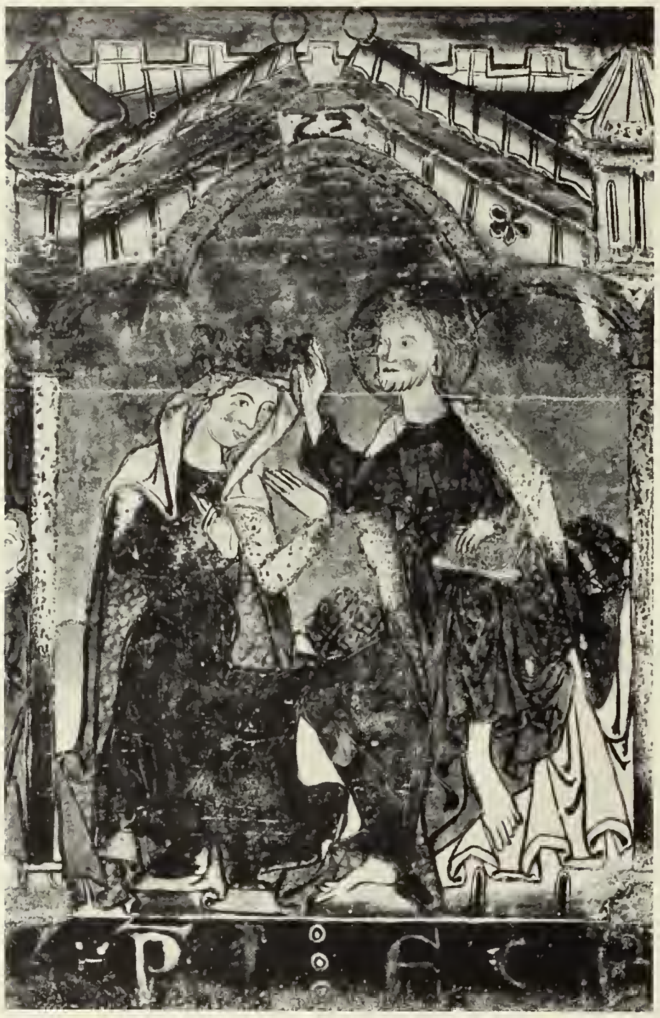
Et helt ødelagt billede, likeledes fra Tingelstad, staar saa nær Mariatavlen, at samme haand synes antagelig. Det er vistnok dele av en St. Martinstavle med helgenen tilhest, der gir kappen fra sig, og enten helgenen selv eller hans degn i bøn.

Kommer man fra de bergenske antemensaler med de langt kraftigere typer, vil disse næsten østasiatiske virkende smaa hoder paa Tingelstadtavlen synes fremmede. Dette viser sig særlig paa de skjægløse hoder med de høit optrukne øiebryn. Typerne optræder allerede paa Hitterdals-antemensalet og har her yderligere faat et præg av manierisme. I det hele tat stikker det utvilsomt i gotiken — hvad ogsaa det literære billedsprog saa tydelig viser — ikke saa litet maner og affektation. Det dækkes over av linjens liv og ofte store gratie og lethet, men ved et billede som dette træder den gotiske manierisme — ja affektation tydelig frem. Den gotiske stil er i virkeligheten en formalistisk idealisme, som likesom optar i sig og absorberer realisme. Kampen mellem disse to kræfter holdes under stilens tugt, selv efterat dens indre magt er brutt. Saaledes her. Paa helt andre steder bryter realismen frem — og da frigjort til grotesk yderlighet i djævelfremstillinger og gjeipende hoder. — Forbindelsen mellem disse tavler



Antemensale. Volbu kirke.

og Vangs- og Aalsarbeiderne er ganske klar. Først gaar alle motiver igjen, særlig maa man lægge merke til, at det i vor kunst mere sjeldne motiv fotvaskningen kun forekommer inden denne gruppe, nemlig paa Volbutavlen og i Vang og Aal. Med tydelighet gaar denne særprægede linjestil igjen, de samme snirkler, de samme fliker og folder, men likesom overført i sen og frodig bondestil. Det samme kalligrafiske med tykke og tynde streker i stadig skiften. De samme kraftige bevægelsesmotiver, sammenlign f. eks. den skrævende apostel paa fotvaskningsbilledet paa Volbutavlen med forskjellige kappemotiver i Aalsarbeidet, hvor bevægelse fremstilles. Hele gruppen av monumentale arbeider og antemensalerne fra Volbu og Tingelstad er saaledes sammenhængende, de er sene stilprodukter og repræsenterer en gruppe utviklet fra Hitterdalsmesteren. Men ingen respekterer stilen i dens oprindelige kraft. Vi har talt om den maniererede linjestil, som virker som avskrift. Er nu selve den originale indsats tapt, har vi kun gjenskinnet. Er alle spor av den oprindelige kunstner forsvundet — av den mester Ignotus som driver Hitterdalsmesterens kunst videre, og som bryter de nye baner for skolen i Oslo?



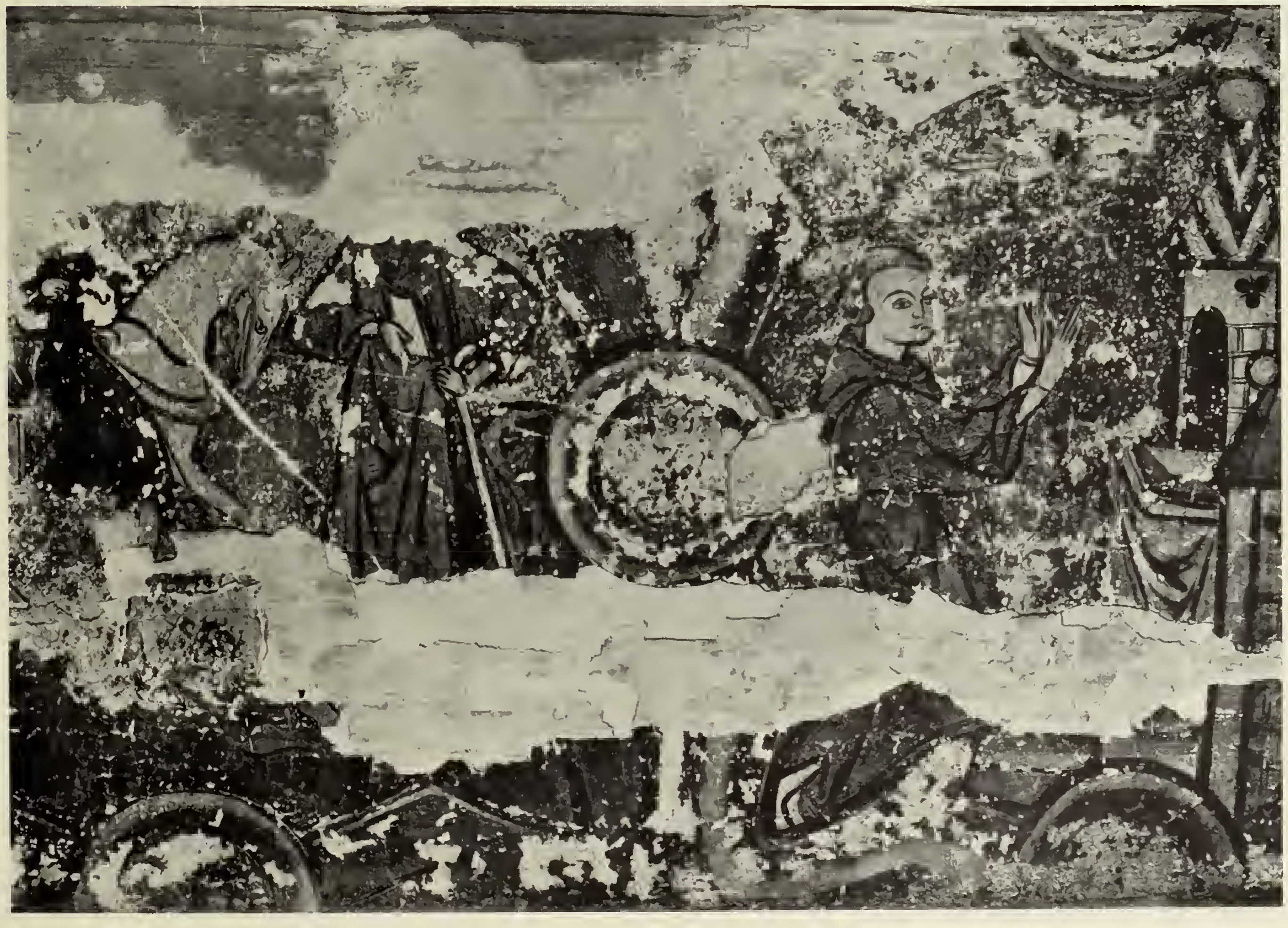
Marias kroning. Volbu kirke.

Fra Faaberg kirke har vi en rest av et storstilet arbeide, nemlig en fremstilling av Peter, en del av et triptykon. Allerede denne triptykonsform er enestaaende i vort bevarede materiale av tidens malerkunst. Dog er formen vel kjendt i skulptur, ikke mindst paa disse kanter av landet. Istedenfor den skaarne statue staar paa vort arbeide den malte apostel, stor og enkel i opfatningen. Mot den røde bakgrund træder den graa skikkelse frem. Ansigtet er strengt alvorlig, indrammet i rikt krøllet haar og skjæg. Linjen er energisk og sikker, og de snart tykke og snart tynde streker gir denne et eiendommelig liv. Selve figuren har store dimensioner, den største menneskefremstilling i vort maleri, naar de store takmalerier undtages. At vi her staar foran en av Osloskolens hovedmestere, synes klart. Her er stilsikkerhet, som flere av de andre arbeider ofte manglet, og en strek som er tidens egen. Her er ingen avskrift. Blot dette brudstykke av mesteren er bevart. Det er i og for sig betydelig nok. Det fortæller om hans linjeføring og hans monumentale menneskeopfatning. Og dog siger det litet, vi vet intet om hans kompositionstalent, hans billedserier, hans fremstillinger av mennesket i handling eller bevægelse. Staar vi nu her foran den længe eftersøkte? Er Petrustriptykonets mester den sterke ukjendte i Oslos malerskole, vor mester Ignotus? Vi indrømmer straks, at for os staar det saa. — Her maa vi anta at ha et egenhændig arbeide av den mester, hvis stil har præget adskillig av den senere Osloskole. Linjeføringen paa dette arbeide viser med al ønskelig tydelighet Mariamesteren fra Tingelstads elevforhold. Hans kalligrafiske strek forekommer mig avskrift, samtidig som han overdriver, karikerer mesterens penselføring.

Vi faar altsaa Petrustriptykonet staaende som mesterverket i en stor gruppe, og derved skulde vi jo vinde et utvidet billede av denne mester. Fra Tingelstadtavlen har vi tydelig forbindelse med Volbutavlen, og derfra igjen er veien klar til de monumentale serier. Hvordan kan vi saa tegne op de uklare konturer av den ukjendte mester, faktoren X i Osloskolen? Gjennem Tingelstad- og Volbutavlerne ser vi fjerne kopier av hans kunst. Det gjælder her som i det gamle kinesiske maleri — eller som i den antike kunst: gjennem kopiers kopi aner man billedet av selve mesteren. Vi ser for os, i en bevæget linjestil hvor endnu det kalligrafiske lever igjen, Maria med barnet som stryker hendes kind, vi ser bebudelsen og de hellige mødres møte, hyrdernes fromme glæde over frelserens fødsel, de vise østerlandske konger ved Marias føtter og omskjærelsens religiøse handling. Gjenskinnet tror vi at se i Tingelstadtavlen.

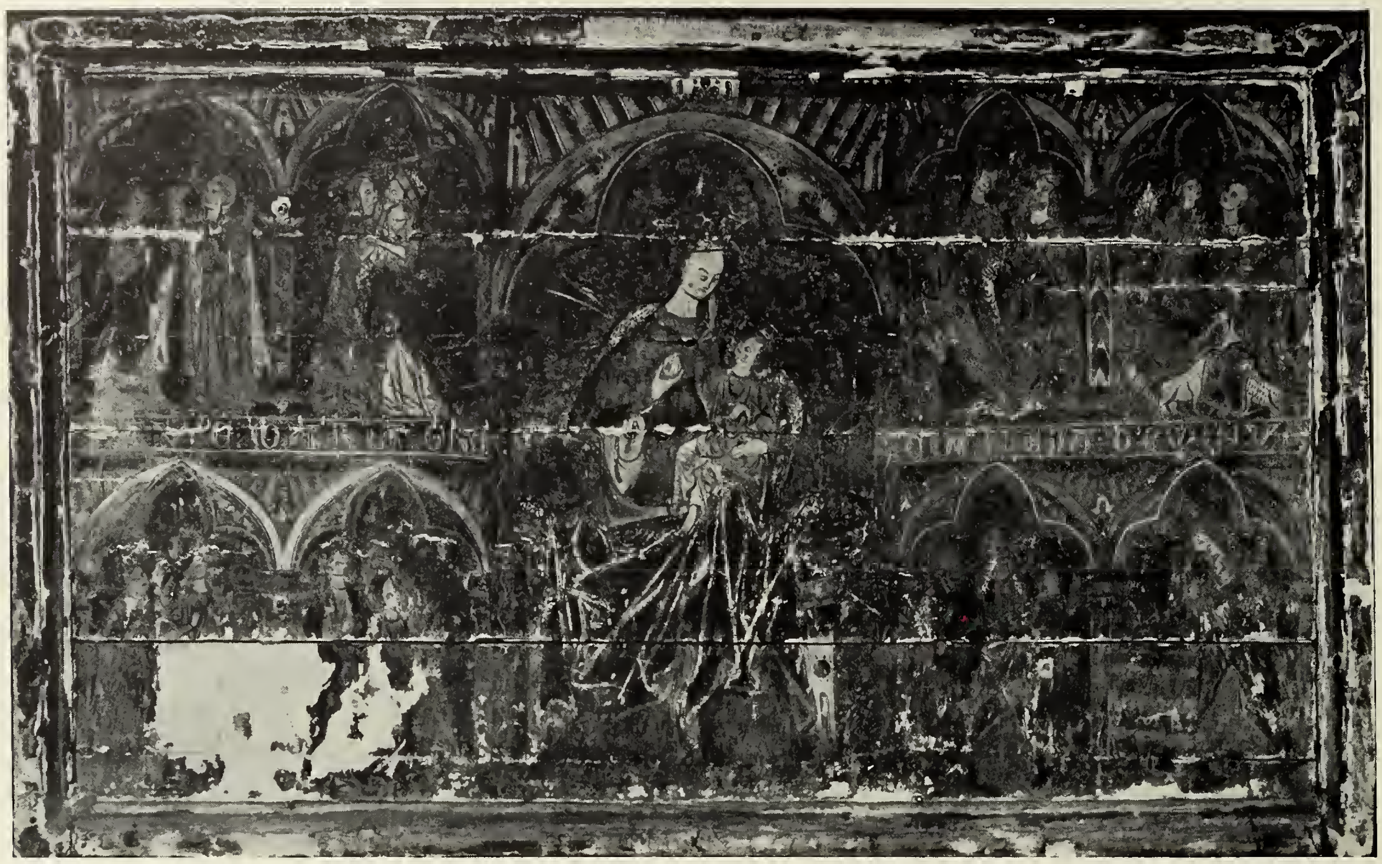
Vi har videre Marias kroning, passionshistoriens store drama, videre englenes jubel i paradis og kvalerne i underverdenen, vi har skabelsens store drama og folkelivsskildringen med Adam og Eva som midtpunkt. Et par kunstnerportrætter træder ogsaa frem av den religiøse menneskevrimmel. Gjenskinnet har vi i Aals- og Vangsmalerierne.

De internationale helgenlegender faar ogsaa nu sin skildrer. St. Margretas historie



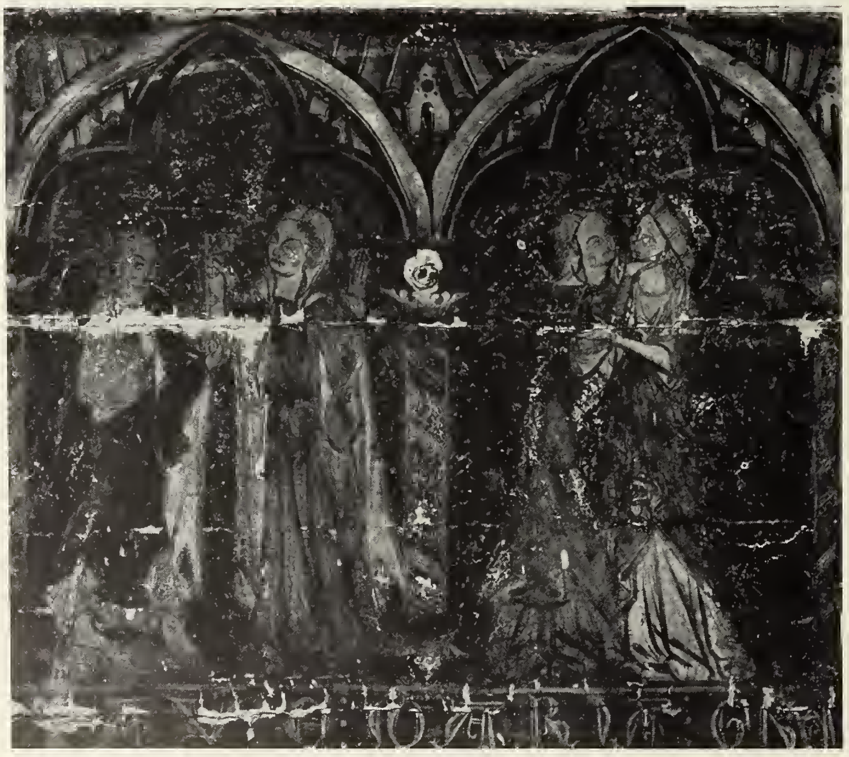
Dele av et St. Martins-antemensale. Tingelstad kirke.

Univ. Oldsakssaml., Kr.a.



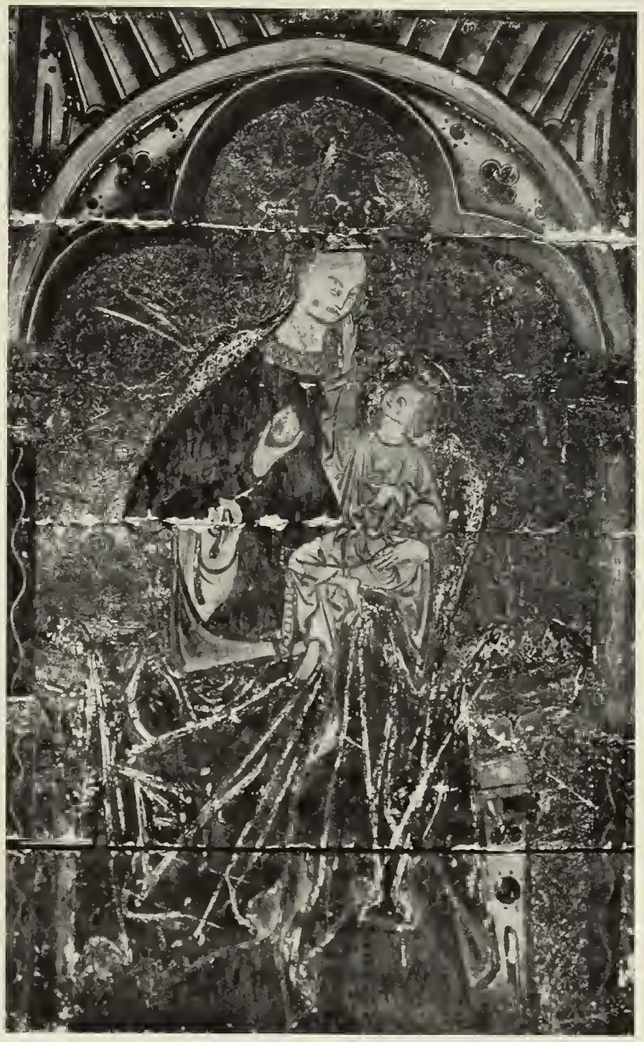
Antemensale. Tingelstad kirke. *Univ. Oldsaksaml., Kr.a.*

rulles op, vi faar gløt ind paa St. Blasius's og vistnok St. Martins legende. Og der skapes en lokalpatriotisk billedserie. Oslos skytshelgens liv skildres dramatisk og med godt kjendskap til kilderne. — Det er som vi nu gjennem denne store gruppe likesom i transparent kan skimte konturerne av Osloskolens anden store mester, han som de alle mere eller mindre bygger paa. Vi begynder at ane ham som den nye kraft efter Hitterdalsmesterens mere tilbakeskuende kunst, denne baglerkunstner som vi saa let kan tænke os som bisp Nikolas's ven. Haakon Haakonssøn hadde seiret, en ny tid stod for døren ogsaa for geistligheten i Oslo. Men man vilde dog bevare sin kunstneriske selvstændighet. Naar man vilde det nye, saa var det med modifikationer, det var en geistlig kunst som tok hensyn til de gamle traditioner man vilde ha og fik i Oslo.



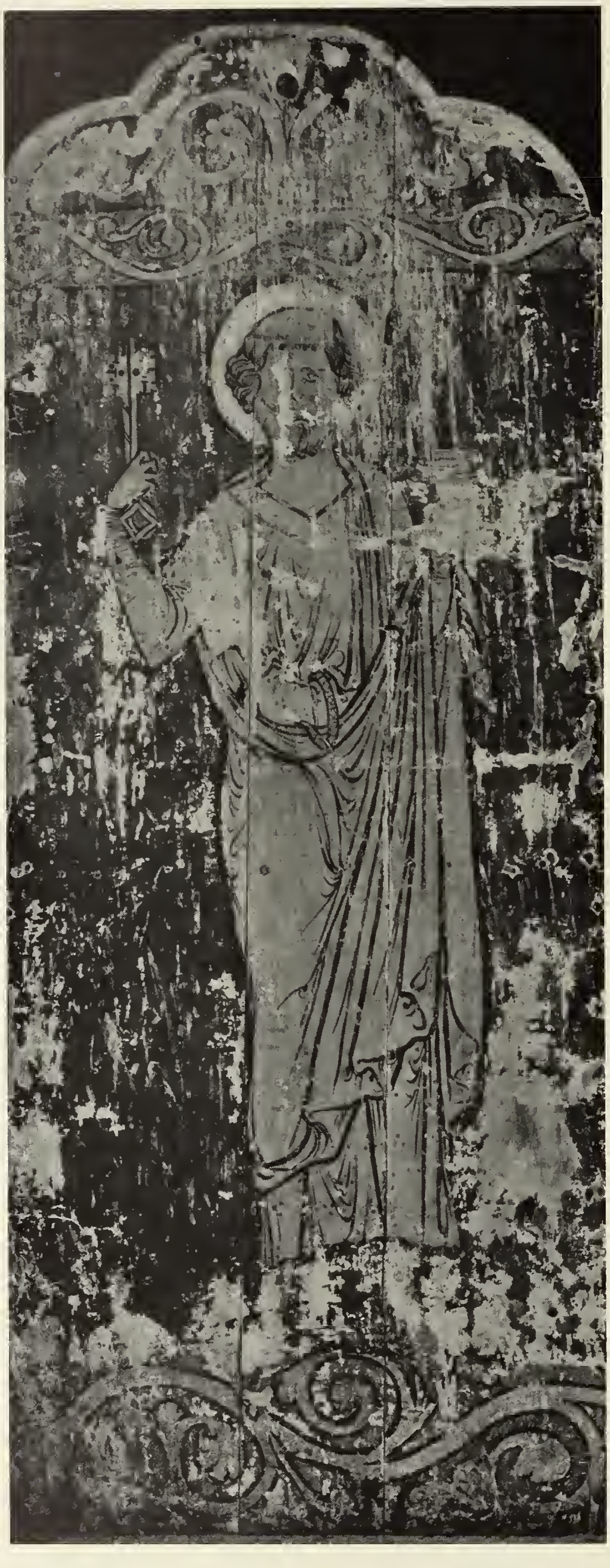
Bebudelsen og Marias og Elisabeths møte. *Univ. Oldsaksaml., Kr.a.*
Del av Maria-antemensalet fra Tingelstad kirke.

Mester Ignotus's østengelske forbindelser er klare. Men det er tydelig, at han gaar ind i Osloskolens linjekunst og er litet optat av Bergensskolens arbeider med farvens nuancering. Vi har set, at der i London utviklet sig en kongelig malerskole, hvor ogsaa fremmede kunstnere arbeidet, mens klosterskolerne opretholdt et visst konservativt drag og bygget paa ældre tegnestil. Det samme bygger sig op i Oslo. Naar man saa blev opmerksom paa de fremragende kvalitetsarbeider som utførtes i Bergen, ligger det nær at anta, at man ogsaa i Oslo forstod betydningen av at kunne øse fornyet kraft fra Øst-Englands rike kunstneriske kilder. Naturlig søkte man sig da helst beslegtede forbindelser blandt de gamle klosterskolers bokkunstnere. Selv om disse mindre interesserte sig for koloristiske finesser, kunde de dog, eller kanske netop derfor, gi sin kunst monumental holdning. Mester Ignotus blir skolens nye linjekunstner, som maalbevisst fører bokkunsten over i det monumentale. Det ligger ind i denne plan, hvad den svenske forsker A. Lindblom har uttalt, at Petrustriptykonet staar Matthæus av Paris nær. Der er over Matthæus av Paris meget av den ældre engelske klosterstil, en bokkunstner, som nok har tydelig følelse for store virkninger, men som paa grund av sine alsidige aandsanlæg aldrig fik anledning til at dyrke sine kunstneriske specialiteter. Men mange er sikkert de kunstnere som denne alsidige aand har inspirert.



Maria med barnet. Univ. Oldsaksaml., Kr.a.
Antemensalet fra Tingelstad kirke.

Mester Ignotus var en geistlig kunstner med øst-engelske forbindelser. Han har arbeidet mot aarhundredets midte og noget efter. Vi kan tænke os ham som dekoratør ved klostre og kirker. Som den gamle mester i det foran omtalte brev har han hat sine unge elever som han har lært op, — ikke blot hvordan trætavlen præpareres, guldgrund laves og farver arbeides, men de har ogsaa lært hans hastige og livlige linjeføring og øst av hans fond av religiøse fortællinger og hans rike kompositioner. Selv har han sikkert, og herpaa tyder det bevarede brudstykke, med maatehold latt linjens liv herske i sin kunst; men der er i den elementer, som fører til Aalsarbeidernes og Volbutavlens barokke og maniererte linjer. Det er i kunsthistorie, som overalt i livet, et vel kjendt fænomen, at eleven overdriver visse træk hos sin lærer, apostlene hos sin mester. Men mester Ignotus har været grepet av den samme selvstændige linjelidenskap som vi saa hos hans forgjænger Hitterdalsmesteren, og dette har git Oslostilen sit særpræg. Men det voldsomme præg som enkelte av skolens arbeider har, synes hos vor mester at være behersket av streng formsans.



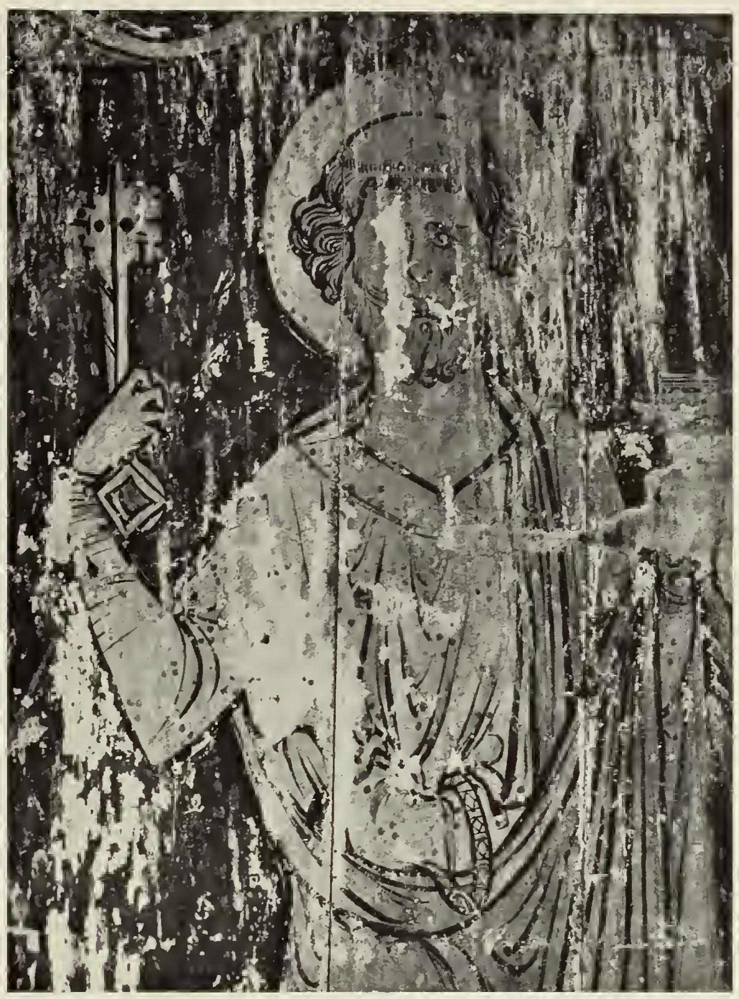
St. Peter. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.
Del av et triptykon fra Faaberg kirke.

Mester Ignotus's kolorisme faar vi av det foreliggende litet tak paa. Takmaleriernes farvefølelse er enkel og primitiv, det samme gjælder de beslegtede antemensaler. Triptykonet har den murrøde gotiske bakgrund med figurer i graat, en farve som gaar stærkt igjen paa Aalsmalerierne. Han blev fortsætteren av Hitterdalsmesterens stil, førte den kalligrafiske linje videre, gav den ny rigdom og nye muligheter, men det lar sig ikke negte, at under hans skrivestil med linjens rendyrkning gaar Hitterdalsmesterens farvepragt tapt for Osloskolen. Farvernes stiliserte karakter beholdes, men glansen er borte. Epikeren fra Torpe, som er mester Ignotus's betydelige samtidige, og som kan skylde ham meget av det som peker ut over Hitterdalsmesteren, synes koloristisk at bygge paa forgjængeren.

Ind i gruppen kommer et sterkt dekorativt moment som vi tidlig finder spor av paa Hitterdals- og paa Faabergtavlen. Herpaa bygger Slidremesteren, hvis prydkunst vi faar et ganske tydelig billede av. Videre gaar i Vangsserien et sterkt dekorativt led ind, hvilket i degenerert form holder sig hos Aalsmesteren.

I hvor høi grad savnes ikke hovedverker av mester Ignotus? Naar undtages en liten frise i Olavsklostret, er intet bevart fra selve Oslo, hvis kirker maa ha eiet hovedarbeider av selve mesteren. Et par omtalte forsvundne arbeider paa Østlandet gir os liten erstatning. Saaledes omtales fra Ringebu «en gammel maling, som forestiller jomfru Maria sittende til doms med Kristus, og nogen helgener, hvis maling blev overstrøken og utslettet 1719». Fra Grinaker nedrevne stavkirke omtales malerier. Fra Dyste har vi bevart en korsfæstelse, det er et senere bondearbeide av litt almindelig karakter.

Vil man indlate sig paa hypoteser, kan man tænke sig, at mester Ignotus først kom til Bergen, men at her Kinsarvikmesteren og hans kreds i altfor høi grad behersket markedet. Han tilhørte en anden retning, den mere geistlige, den som noget senere formet det lille fortræffelige mesterverk fra Fet. Det faldt ham naturlig at søke til Oslos gamle bispesæte, hvor de geistlige traditioner dyrkedes sterkere. Her følte man samtidig en trang til en ny kraft efter Hitterdalsmesteren. Samtidig som han bringer nyt ind, indordner han sig naturlig i sin store forgjængers kunst. Derved kan motsætningerne og sammenhængen naturlig forklares.


Detalj av St. Peter. Triptykon fra Faaberg kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

Torpemesteren har kun motstræbende latt sig paavirke av den nye, mens hele det senere slegtled helt er med ham. Bak Volbu- og Tingelstadtavlerne, bak Aals- og Vangsmalerierne tror vi at se gjenskin av de store arbeider som mester Ignotus utførte i Oslo. Disse kunstnere gaar tydelig ind i den erkjendte mesters følge, mens Torpemesteren, som den ældre og samtidige, holder sig paa avstand.

Vi er fuldt opmerksom paa, at flere av disse arbeider er sene og tilhører en kunst, som i høi grad har utviklet sig i manierert og barok retning. Dog mener vi, at forbindelserne ikke er til at ta feil av. De bygger paa ham som bringer rigdommen ind i Oslokunsten. Idet vi skimter konturerne av en stor kraft i Osloskolen, er vi dog klare over, hvor utviskede og flytende disse er. Heraklits *πάντα ῥεῖ* gjælder paa saa mange omraader i middelalderens kunst. Vi søker med vilje ofte at uttrykke os svævende, idet vi mener at den store sikkerhet, som saa ofte i livet, ikke altid bærer visdommens kappe. Thi trods alt og trods det ene arbeide vi har av vor mester, — der vil altid bli noget ubestemmelig ved den betydelige kraft som satte ind i Osloskolen efter Hitterdalsmesteren; han er og forblir i særlig grad den ukjendte i vor middelalders kunst — vor mester Ignotus.

AMICUS SCULPTORUM

Men hvorledes fortsætter mester Ignotus's stil i Oslo? Vi har i en række arbeider set gjenskinnet av hans kunst, arbeider som i anden og tredje haand er avhængige av hans manér, men hvorledes virket han fremover i tiden, paa mere selvstændige og skapende kunstnere?

Samtidig med dette spørsmaal optræder ogsaa et andet. Hvorledes vil Osloskolens eiendommelige og urolige linjestil optræde under den kommende periode, under denne tids idealiserte, myke og rytmiske formgivning med den plastisk utformede dragtmanér? Vi gaar mot høigotik og plastik, hvorledes virker da Oslomaleriets linjespil? Vi vet ogsaa, at i Oslo findes en utpræget billedhuggerskole. Merkelig nok har ogsaa den et linjespil, som i mange retninger er parallelt med malerskolen. Den begynder ved samme punkt, det klassisk byzantinske lever ogsaa her igjen, men selvfølgelig kan ikke den mere rolige plastik utvikle et saa hensigtsløst linjespil som maleriet. Tiltrods for at vi har adskillig uro ved enkelte av Osloplastikens arbeider, saa er det dog tydelig, at bevægelsen gaar mot klarhet og ro, den forbereder høigotiken. De av mig behandlede billedhuggere «Balkemesteren» og «Paulusstatuens mester» staar som de store eksponenter for denne klassiske ro over unggotiken, som saa at si forbereder høigotik. Eier vor malerkunst noget av dette, og hvad har den bevart av det livlige linjespil fra den gamle Oslostil?

Svar paa disse spørsmaal faar vi ved studiet av et desværre i høi grad ødelagt billede, nemlig passionstavlen fra Tingelstad.

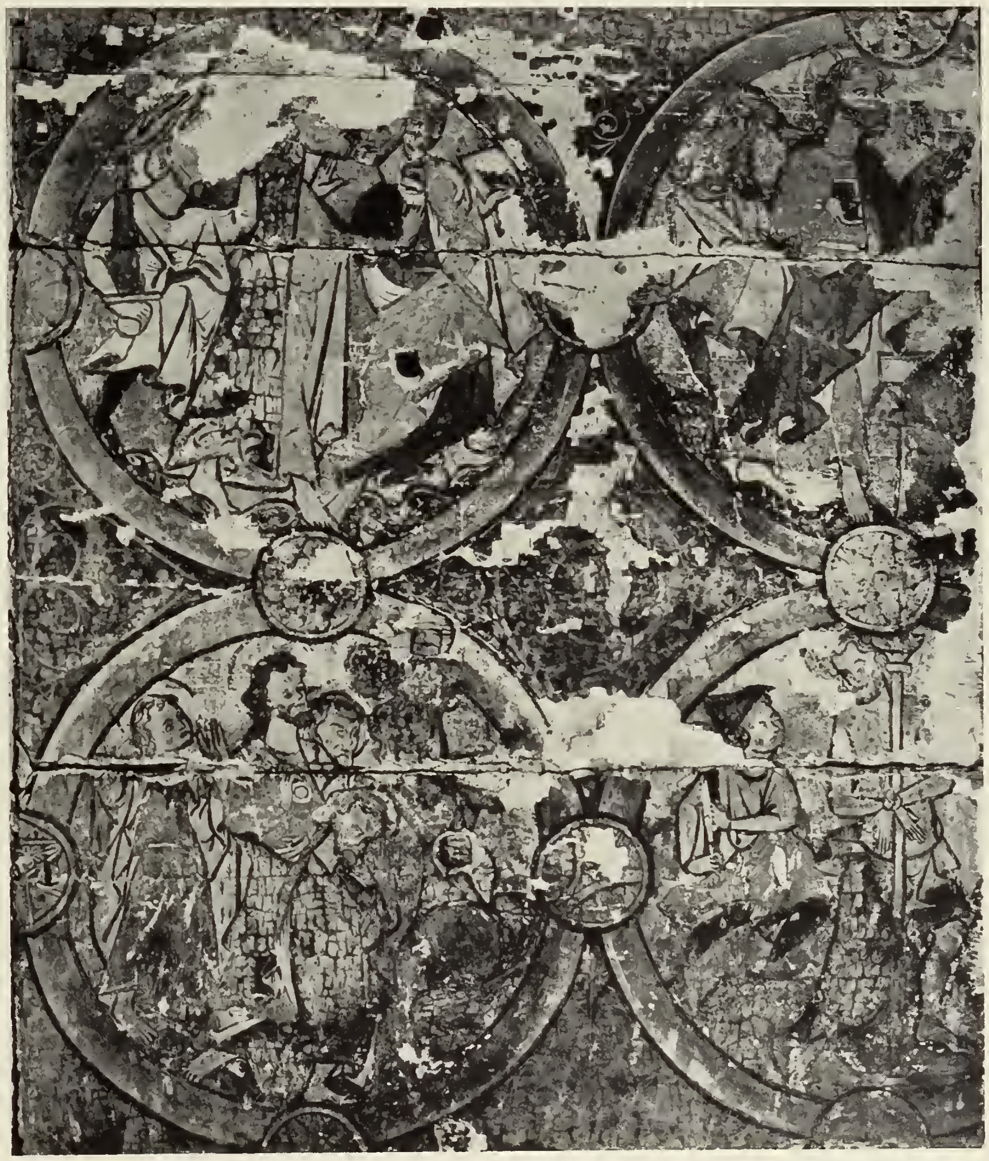
Selve billedet fremstiller scener av passionshistorien, Jesu fængsling og Jesus i Getsemane samt dele av pinselsscenerne. Det øvrige er borte.

Tavlen er koloristisk høist eiendommelig, idet kunstneren har dæmpet ned de blaa og røde farver og arbeider overveiende med grønlige og graalige toner. Det er altsaa et rent tonemaleri uten kontrastvirkninger, men med en rigdom av fint avstemte grønlige farver.

Hvad betyr dette arbeide i Osloskolen, har denne nye indsats faat indflydelse? Det er klart, at billedet allerede staar henimot høigotik. Vi har rundingerne som vi senere skal møte i bergensk høigotik, og ornamentiken mellem felterne vil vi ogsaa delvis der finde igjen. Han opponerer der, hvor den gamle Oslostil eiet sit sterkeste særpræg, nemlig ved linjeføringen, den markeres og forenkles, hvorved figurerne faar en langt mere plastisk virkning. Dragten bygges op næsten som store flater. Det er her en brytning av en tegnestil og en plastisk stil, idet flaterne saa at si virker utklippet og dog samtidig søkes modellert frem i et slags relief gjennem de sterke konturstreker. Osloskolens livlige smaa streker ophører, isteden kommer den store markerte linjeføring, som den nye tid krævet.

Vi ser i dette ødelagte antemensale den gamle Oslostil avklaret, her er typer, det skjægløse ansigt som skridt for skridt kan følges ned til Hitterdalsmesteren, vi ser ogsaa det tydelige slegtskap med Mariatavlen fra Tingelstad, hvor mester Ignotus's stil gaar igjen. Det er saaledes en forenkling av hans stil, en avklaring henimot høigotik vi har for os i en tavle, som tydelig viser et arbeide av en selvstændig kunstner og ikke en avskriver.

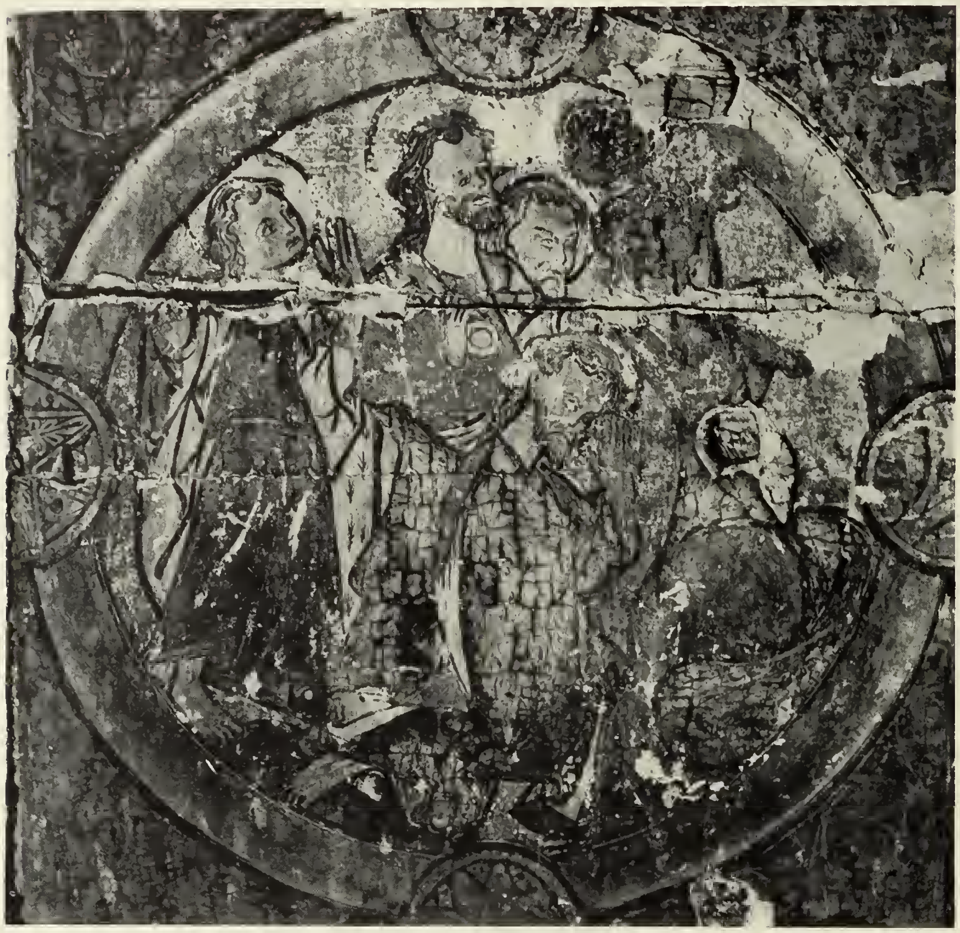
Betegner denne mester en ny epoke og en ny stils utvikling? Og er det denne mester som søker at føre stilen videre over i høigotik? Her svigter foreløbig vort materiale. Imidlertid kommer skulpturen os til nogen hjælp. Denne stigning i stilen gaar helt parallelt med plastikens utvikling i Oslo, og det er da sandsynlig denne, som har drevet stilen frem mot forenkling. Det er heller intet tilfælde, at der fra den foregaaende stilperiode findes en række arbeider bevart, som taler for en ivrig produktion i malerkunsten, mens i denne periode skulpturen har overtaket. Det er den som skaper stilklarheten mot høigotik i Oslo, og her levet flere billedhuggere som allerede hadde fremsat det nye program. At vor mester ikke var uimottagelig for dette nye, viser som sagt hans arbeide med tydelighet. Han har staat disse billedhuggere nær, vi kan forsaavidt i forhold til de ældre Oslomalere med sine noget antiplastiske tendenser, kalde passionstavlens skaper fra Tingelstad — billedhuggernes ven — for enamicus sculptorum. Herpaa har vi yderligere et bevis, som er med paa



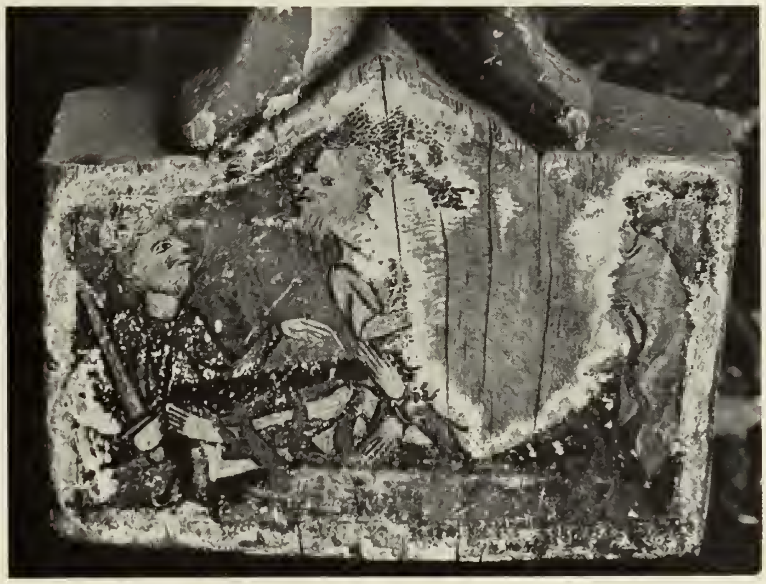
Passions-antemensale. Tingelstad kirke.

Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

at vise Passionstavlemesterens forbindelse med plastiken. Paulusstatuens mester, hvis arbeider danner en fast avgrænset gruppe, og hvis sammensatte stilfølelse gir ham en plads blandt brytningstidens store kunstnere, bidrar ogsaa til at gi et billede av det sammensatte i Oslostilen og dens endelige avklaring. Og paa en St. Laurentiusstatue fra Follebu av Paulusstatuens mester findes et litet næsten ødelagt maleri, som fremstiller helgenen paa risten. Maleriets stil hænger sammen med passionsbilledet fra Tingelstad. En av de særprægede typer gaar saaledes omtrent ens igjen paa begge arbeider, og dragtbehandlingen er beslegtet. Paulusstatuens betydelige mester har i en eller anden form samarbeidet med vor mester. Hvordan samarbeidet har skedd, kan vi nu ikke klart uttale os om. Det bevarte brudstykke er for litet og for ubetydeligt. Vi kan kun konstatere, at paa arbeider av Paulusstatuens mester forekommer malerier i Passionsmesterens stil. Med dette interessante eksempel for øie kan man nok tænke sig større arbeider av Passionsmesteren, hvor noget av Oslobilledhuggernes plastiske følelse var kommet frem, en følelse som han saa søkte at forene med Osloskolens bevægede linjestil. Det er dette forsøk til sammensmeltning av en egen plastisk stil og en tegnestil, som gir passionstavlen fra Tingelstad — ved siden av dens høie kunstneriske kvalitet — den særprægede stilling inden skolen. Vi har altsaa mellem maleri og plastik i Oslo en gjensidig paavirkning — længer kan desværre saken ikke følges, idet vi kun av vor mester eier dette ene brudstykke av et maleri. Men dette viser ham som en ven av billedhuggerne, ialfald paavirket av dem, og det gir os ret til at se en plastisk strømning som sidste indsats i Osloskolens unggotiske maleri. En amicus sculptorum fulgte paa mester Ignotus, hvis kunst nærmest viser os en amicus scriptorum med dype røtter i bokmaleriet. Men heller ikke Tingelstadmesteren glemte den gamle tegnestil. Skoleforholdet her ligger klart i dagen, samtidig som han i Oslo betegner skridtet fra det kalligrafiske over i det monumentale, det var det nye i tiden som forenet ham med billedhuggerkunsten.


Kristus i Getsemane. Passionstavlen fra Tingelstad kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

Hvad vi gjennem vor malerkunst forstaar langt bedre end tidligere, er den merkelige blomstring av Osloskolens billedhuggerkunst, som kan betegnes ved Paulusstatuens mester og Balkemesteren. Gjennem malerkunsten faar vi linje og utvikling i denne kunstgruppe, vi forstaar forutsætningerne langt bedre end tidligere. Brudstykkerne av den ældre linjestil i plastiken forklares gjennem maleriet, og omvendt: en torso av en maler forstaar vi bedre gjennem samtidens billedhuggere. Billedhuggerne staar ikke som isolerte fænomener, men deres mesterverker synes nu at gaa sterkt og traditionsbundet ind i Osloskolens kunstneriske utvikling. Malerkunst og skulptur har bevæget sig parallelt fremad og de belyser hverandre gjensidig. Oslo gaar ind blandt vor middelalders kunstbyer ved siden av Nidaros og Bergen. Bergens malerskole utvikler sig koloristisk, Oslo søker gjennem linjen at arbeide stilen videre frem. Og begge veie eier store muligheter, og ad begge veie kan man naa til høigotikens store stil.



St. Laurentius paa risten.
Maleri paa helgenens statue fra Follebu kirke.

Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

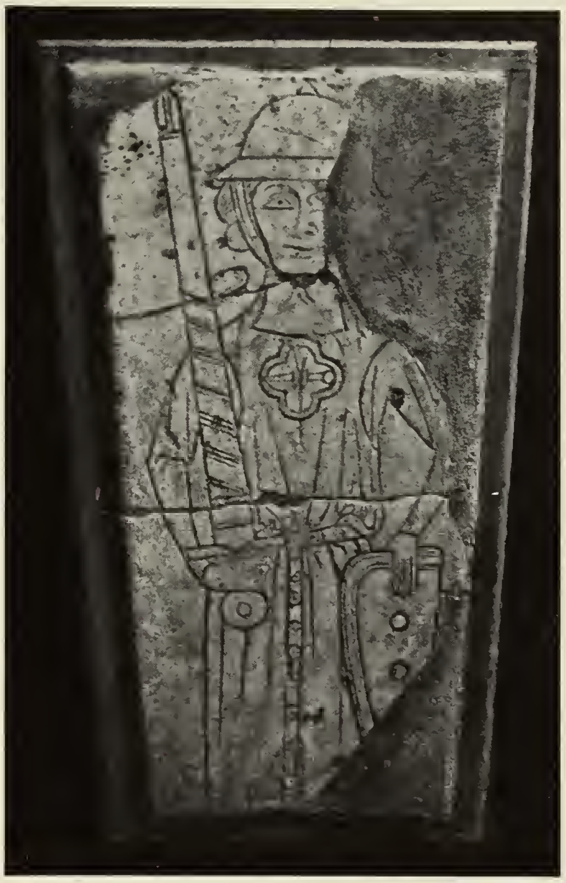
MARIA-MESTEREN FRA TRØNDELAGEN

I Trøndelagen kjendes fra denne tid kun et antemensale. Til gjengjæld har vi flere omtalt i litteraturen. Fra Stangvik omtaler Gerhard Schøning, som det synes, to antemensaler sat ind som bakstykker i en stol. Det var en Maria-tavle og en med fremstilling av Kristi lidelseshistorie. Maria-tavlen hadde 6 felter med hendes død, begravelse, opstandelse og kroning samt to fremstillinger av St. Catharinas pinsel og henrettelse. Av passionstavlen var kun korsfæstelsen i behold, de øvrige fremstillinger avslitte. Ørlandets kirke hadde to, et St. Christophorus- og et Maria-billede. I Roans kirke fandtes en tavle med fremstillinger av Maria og St. Nicolaus. I Hevne var en tavle med St. Margaretas historie og lidelse. Desuten omtales flere kirker, som synes at ha middelaldersk takmaling.

Et gløt ned i det 12. aarh. faar vi ogsaa ved en englefigur paa krusifiks fra Horg kirke. Stærke primitive konturlinjer binder sammen enkle farveflater. Men det gjælder her som i Bergen, — sporene ned i det 12. aarh. er utvisket, mens alt tyder paa at vi har hat en malerkunst ogsaa i det 12. aarh., hvis holdning og karakter vi dog blot kan antyde.

Desuten findes endnu bevart en række gravplater med indridsede figurfremstillinger, som viser tegnestilens utvikling i dette distrikt. Av saadanne figurindridsede stenplater findes der i Frankrike store grupper. Ogsaa fra England kjendes disse, skjønt den plastiske gravplate der var meget populær. Vore gravplater fremstiller stadig Maria med barnet staaende eller sittende. Vi har ogsaa billeder av den døde, krigeren i fuld rustning, den fornemme kvinde staaende i tidens modedragt, vi har biskoppen i sit ornat og presten paa knæ foran alteret idet han utfører tjenesten. Platerne kjendes fra Bergen, Stavanger, Hamar og Oslo, men som sagt de fleste skriver sig fra Nidaros, saa her maa ved domkirken ha været en hel stenridserskole. I skolens linjestil har vi først dette spillende, hvor streken leker flot, og let danner fliker og folder, noget av dette kalligrafiske som Osloskolen hadde. Vi eier ogsaa denne stramning av linjen som betegner skridtet over mot høigotik. Vi avbilder en gravplate over Brynhild Ranveigsdatter med denne livlige linjestil med fliker og folder paa fremstillingen av den tronende Maria. Eiendommelig er Maria-fremstillingen med barnet inde i armen. Det er den byzantinske Glykofilusa, den ømt elskende Gudsmoder, som ogsaa Matthæus av

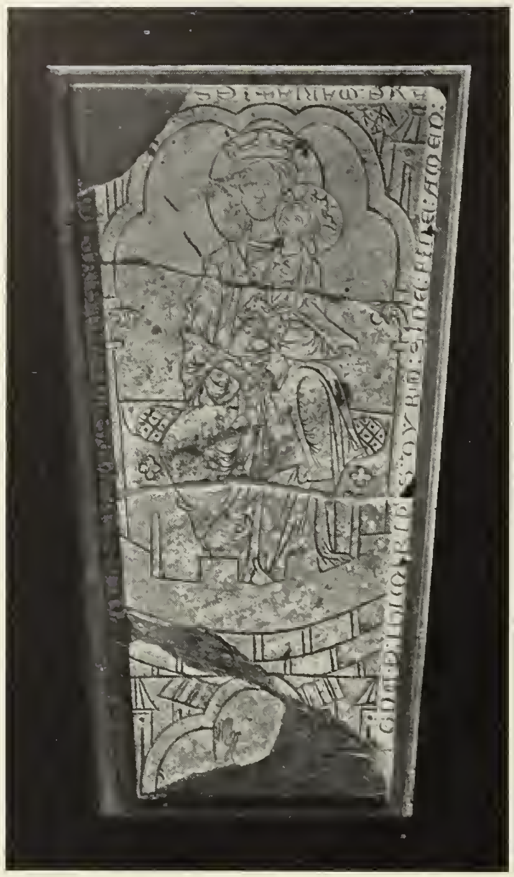
Paris i sin Maria=fremstilling benyttet sig av. — Av den strammere, mere markerte linjestil avbilder vi en anden gravplate. Den fremstiller ridderen Bjørn Finsson. I motsætning til Brynhild Ranveigsdatters gravplate har vi her den bestemte strek, og mellem disse to, som repræsenterer hver sin hovedmester, lar sig de billedsmykkede plater i Nidaros dele.


Ridderen Bjørn Finssons liksten. *Trondhjems domkirke.*

I den stramme linjestil tegnet op i fast strek har vi endnu en Maria=fremstilling med det samme byzantinske motiv, nemlig den interessante tegning i den Arnamagnæanske samlig, 249 c fol. Baade motivet og strekbehandlingen kan føres tilbake til Nidaros. Det er nemlig i denne faste og markerte stil det trønderske mesterverk fra Børseskogn er arbeidet. Maria=antemensalet fra Børseskogn er av ek med guld paa sølvundermaling. Fremstillingerne er bebudelsen, Marias og Elisabeths møte, engelen hos hyrderne, Jesu fødsel og fremvisningen i templet.

Ikke i noget arbeide hos os møter vi en saadan paagaaende styrke i linjeføringen, en saadan utvilsom sikkerhet. Linjen er som ridset i sten, og den optræder knapt og fast med et programs styrke. Det er som han repræsenterer en reaktion mot det spillende og lekende, alle den ældre stils mange smaa artistiske muligheter, alt det som f. eks. Oslostilen er præget av. Han er den unggotiske linjekunstner fremfor nogen, men en repræsentant for dette haarde og faste som peker mot den kommende høigotik i vor stilkunst. Som i vor skulptur er det mot monumentalitet der arbeides, og denne enslige kunstner i Trøndelagen har gaat et langt stykke paa den vei. Rundt om i landene sitter beslegtede kunstnere, som arbeider i samme retning, og programmet er tydelig at arbeide sig ut av det gamle letløpende linjespil. Det lar sig ikke negte, at i denne knaphet og klarhet sporer man netop noget som er den inderste styrke i den samtidige Pariserstil. Vi eier i dette arbeide saa meget av den samme nøgterhetsproces som ofte gaar foran nye stil=fremstøt og som i Paris klart kommer til uttryk i det bekjendte manuskript med St. Denys's mirakler i Nationalbiblioteket i Paris. Et kraftigt og sikkert uttryk for disse bestræbelser paa fransk omraade har vi ogsaa i Aslak Bolts bibel med raden av smaa figurer, som alle er præget av denne markerte linjestil. Hvis man i vor middelalderske malerkunst kan tale om en sagastil, saa maa det være her. Det er en saklig fasthet over hans form, en ordknaphet i selve fremstillingen, som helt dækker en side ved middelalderens kunstneriske lynne. Derfor virker denne Børseskogn=mesterens sagaknaphet norrønt — næsten trøndersk, selv om stilen her som hos os i 1880=aarene hentedes fra Paris, og vi forstaar, at et arbeide med netop dette præg har tiltalt smaken deroppe.

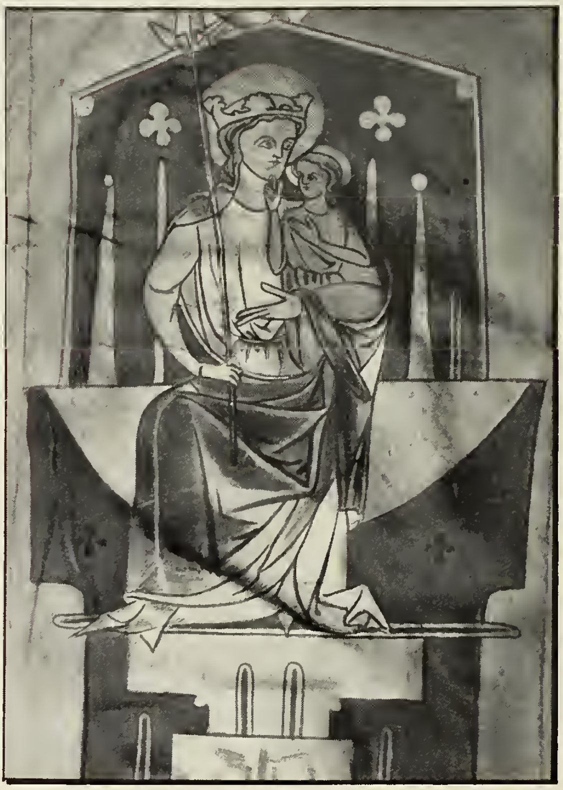
Selve kompositionen er mere stilisert end ved nogen anden Maria=tavle. Menneskene lever sit liv paa en symmetrisk og vel avbalancert avstand. Buerne er avpasset



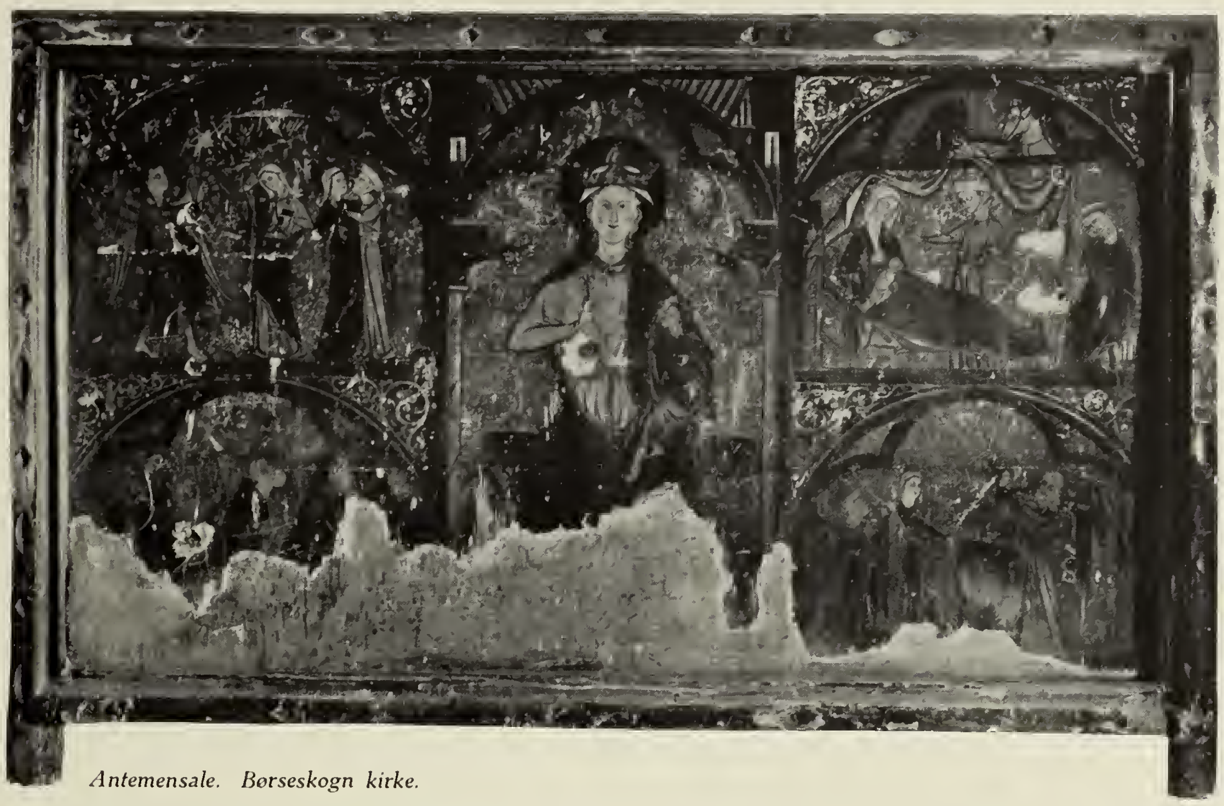
Maria. Brynhild Ranveigsdatters liksten. Thj. domkirke.

og gjort større, saaledes at arkitekturen mindre griper ind i motivet end f. eks. ved den tidligere omtalte Maria⸗tavle fra Tingelstad. Men kompositionen er ikke blit friere, det arkitektoniske føles bak og behersker personernes opstilling. Idet han sløifer arkitekturmotiverne, beholder han den arkitektoniske komposition. Det er forresten eiendommelig, hvorledes disse gotiske motiver med deres arkitektoniske kompositioner ofte eier monumental holdning. Det merkes bedst naar billederne blir forstørret i lysbilleder. Motiverne syntes skapt for de store vægflater. De vokser rent kunstnerisk ved forstørrelsen.

Den samme markerte strenghet, som er over linjen, har ogsaa farverne. Her har vi kanske det mest utprægede eksempel paa den stiliserte farve. Det er murrødt og sterkt gult mot guld, som præger billedet, og deri er kastet ind noget grønt og violet. Over Marias grønne kjortel hænger den røde kappe. Paa Kristi mørkegrønne kjortel har vi en violet kappe. Sterke røde farver gaar igjen paa engelens og Marias kapper. Elisabeth og Simon har sterkt gule kjortler. Strekerne er sorte og karnationen uten særlige nuancer. Med dette arbeide aapnes rækken av vore mesterlige Maria⸗fremstillinger, idet den tidligere Maria⸗tavle fra Tingelstad ikke kunstnerisk kan stilles ved siden av dette arbeide eller de senere bergenske. Vi skal se, hvorledes vor kunst utvikler sig under fremstillingen av denne motivkreds, hvorledes den ene betydelige kunstner avløser den anden og arbeider med dette ene av middelalderens store hovedmotiver. Vi saa i repræsentationsbilledet et andet av de store motiver med apostlenes og helgenernes hofstat om den tronende guddom. Paaskeevangeliets hele lidenskabelige tragik samler sig om passionsbilledene, det tredje store middelalderske motiv. Som en motsætning til repræsentations⸗ og passionsbillederne har vi om jomfru Maria hjemlivsscenerne med moderskapets glæder. Her er verdensdramaets idylliske introduktion med julestemningens glade budskap som det kunstneriske centralmotiv. Fremstillingerne aapnes med en av de dypest menneskelig⸗religiøse fremstillinger vi eier i kunsten. Det er livets egen vorden som hebudes for den unge mor, idet engelen fra himlen hilser hende med sit: Ave Maria, gratia plena. De middelalderske kunstnere forstod øieblikkets hellighet, de arbeidet med



Maria. Miniatur. AM. 249 c fol., Univ.⸗Bibl., Kbh.

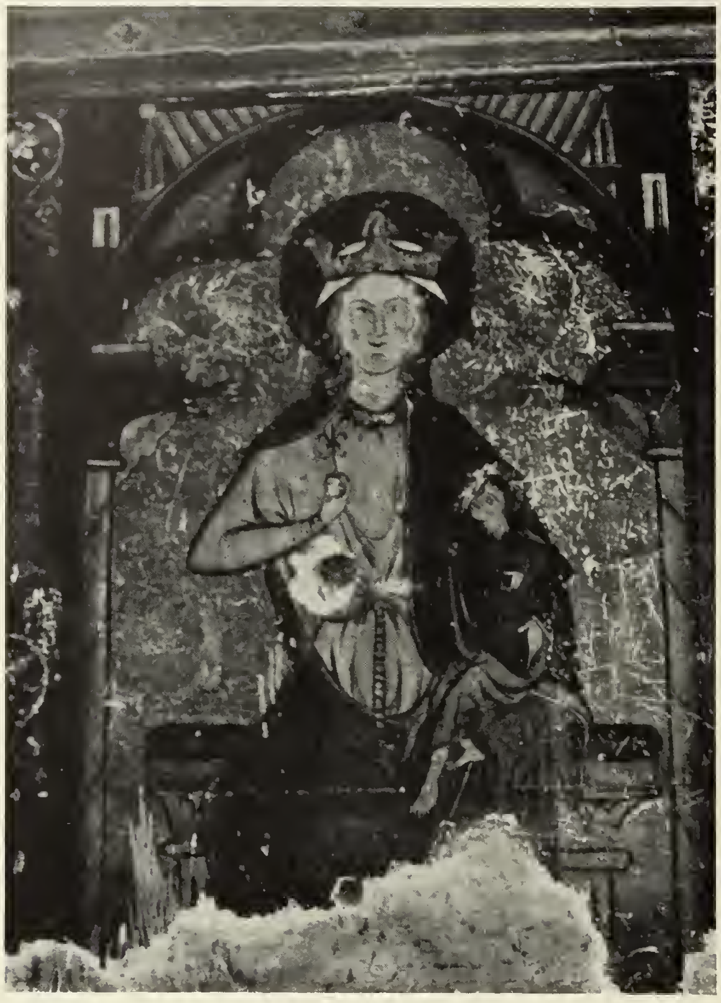


Antemensale. Børseskogn kirke.

motivet og utviklet dets menneskelige indhold. — Vi faar saa møtet med de to kvinder, Maria og Elisabeth, som begge skal føde barn; hun som gaar med verdens frelser, møtes med Johannes den døpers mor, han som skal forkynde og forberede hendes søns komme. I fødselsscenen er vi helt inde i privatlivet. Kristusbarnet fast revet faar morsmelken, mens Josef ser til. Jordmoren Salome vilde de senere middelalderske teologer se at faa væk, da det ikke stemte med billedets værdighet. Imidlertid har vi fremstillingen i hele sin enkle menneskelighet paa alle vore billeder.

I hyrdernes forkyndelse har vi den begyndende bondelivsskildring. Smalerne springer omkring langs fjeldsiden, og hunden sitter og passer paa, mens hyrderne i sine bondedragter faar høre det glade budskap. I motsætning til bøndernes demokratiske enkelhet ser man de hellige tre kongers pragt. Men i alle billeder har vi skildret forholdet mellem mor og barn. Her er de enkle følelser, ømhet, omsorg, og fremfor alt — morens stolthet over barnet.

Maria selv paa Børseskogntavlen er barn av en overgangstid. Vi har det begyndende smil. Det er ikke meget kunstneren har vovet, og denne forsigtige antydning viser, hvor vanskelig al begyndelse er. Hele den frontale stilling gir arbeidet alvor, og den arkaiske symmetri er opretholdt, men mellem mor og barn har vi den begyndende samvirkning, idet barnet strækker sig mot moren. I denne bevægelse skjuler sig et av utgangspunkterne til den utvikling, som skal føre til renaissancemestrenes alle berømte Mariafremstillinger. Et stykke paa denne vei følger vi med i vor middelalders malerkunst, vi eier høigotikens «grande dame», og vi faar en jordisk rund og trivelig mor. Her er saa det første skridt fra den ældre byzantinske Maria, som urørlig og utilgjængelig sitter med det velsignede barnet midt i favnen. Den byzantinske Maria var en dogmatisk og høikirkelig pendant til den tronende Kristus —



Maria. Børseskogntavlen.

Madonna som ceremoniel majestæt. I vor ældste skulptur møter vi oftere denne fremstilling. Men efterhvert som Maria-idéen utvikler sig, desto menneskeligere blir den. Madonna blir bæreren av de dypest kvindelige egenskaper: godhet og barmhjertighet.

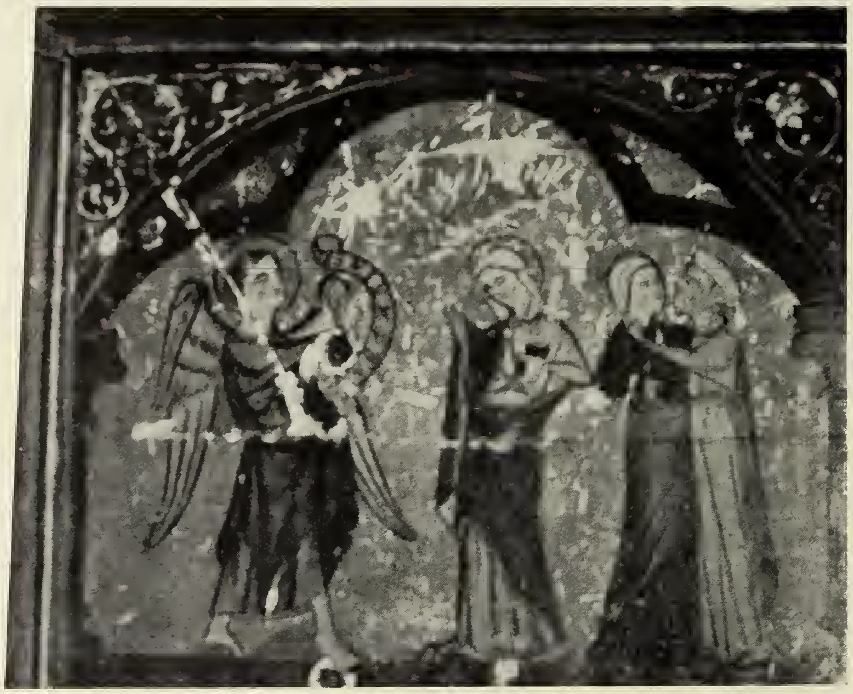
> Hos dig er barmhjertighet,
> hos dig er fromhet,
> hos dig er herlighet,
> i dig forenes alt hvad
> skapelsen eier av godhet,

staar i sidste sang i Dantes «Guddommelige komedie.» Mere og mere fremhæves hendes ungdom og selve moderskapet.

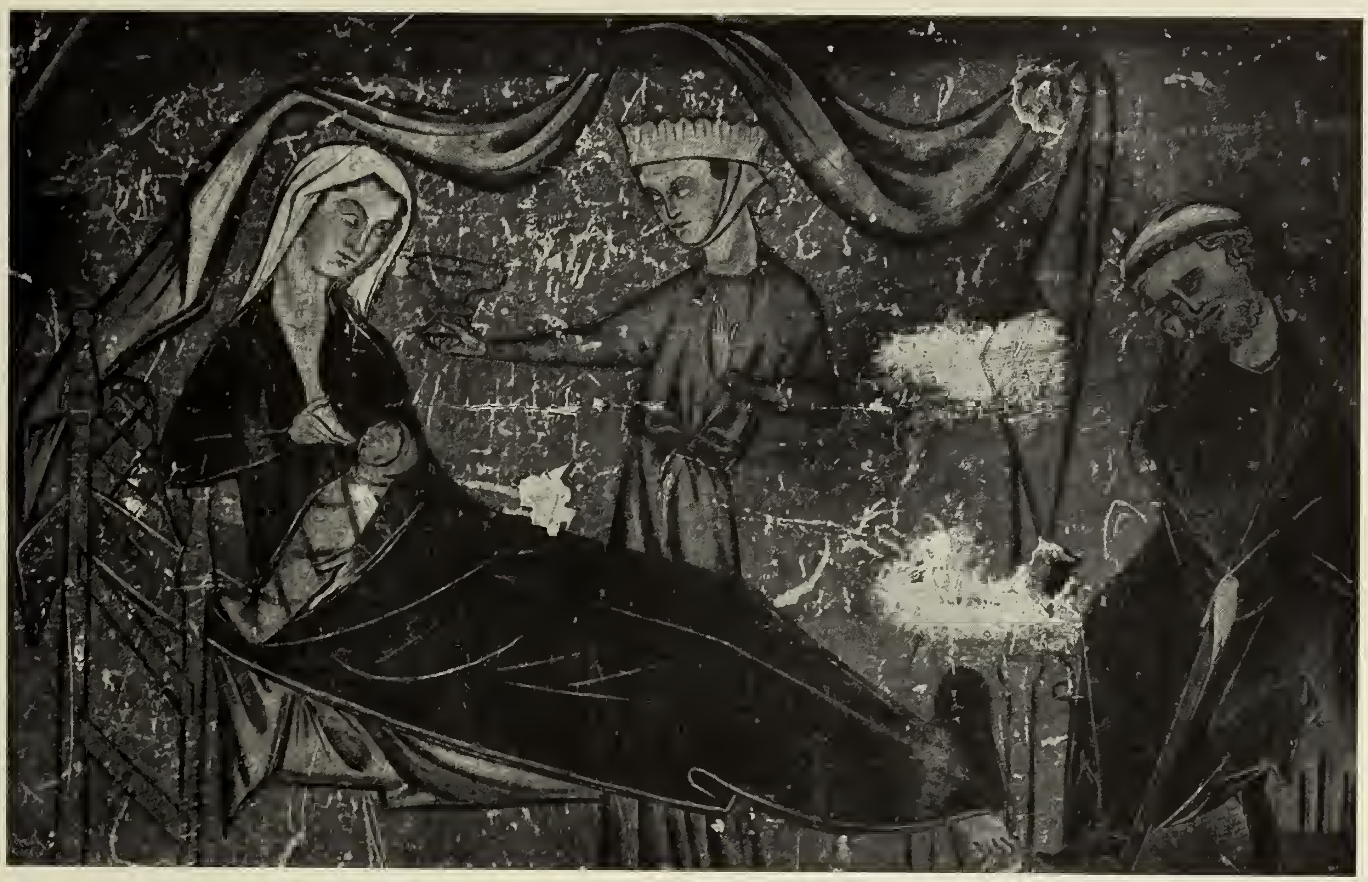
Men den græske Maria utvikler sig ogsaa; dog blev hun aldrig den lekende gotiske ungpike, som er glad med det muntre barn, lykkelig i sin kjærlighet; hendes drømme er sørgmodige, og i andagten blander sig anelser om barnets skjæbne.

Dog, forholdet mellem mor og barn blir ogsaa her mere inderlig, og vi saa det byzantinske motiv av den ømt elskende mor med barnet, krøpet ind bak morens arm, paa fremstillinger knyttet til Nidaros. Men ogsaa dette motiv eiet det tungsindige og forutanende, som var dets dype sjælelige indhold. Som bekjendt utvikler Sienaskolen og senmiddelalderen dette motiv, lægger ind i det ny sentimental følelse, likesom senere kunstnere som Donatello, Mantegna og Michelangelo arbeider med det.

Det har sin store interesse at kunne paapeke, at netop her, hvor vor første betydelige kunstneriske bearbeidelse av Marialegenden foreligger, der har vi det dobbeltmotiv, som skal gaa igjen i fremtidens fremstillinger, den lekende gotiske ungpike



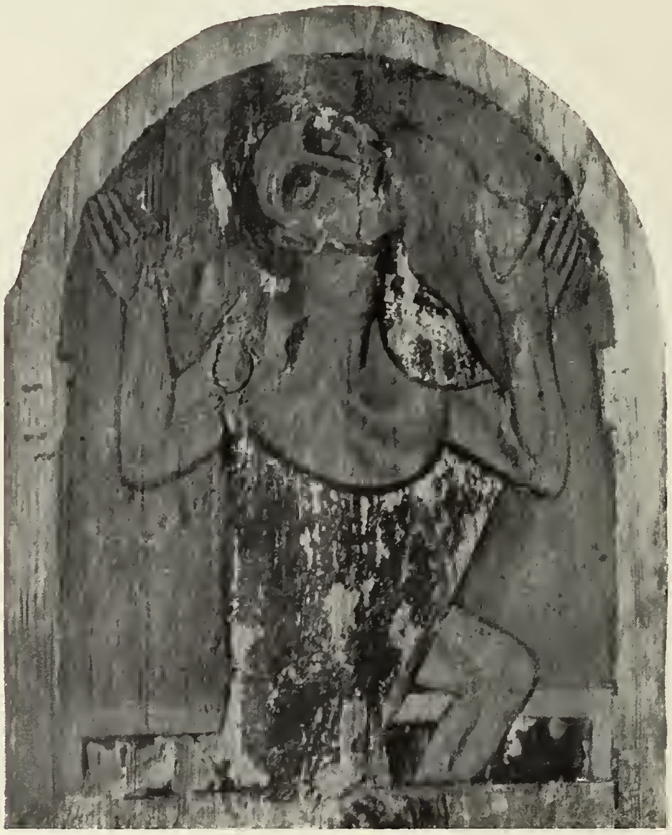
Bebudelse og Marias og Elisabeths møte. Børseskogntavlen.



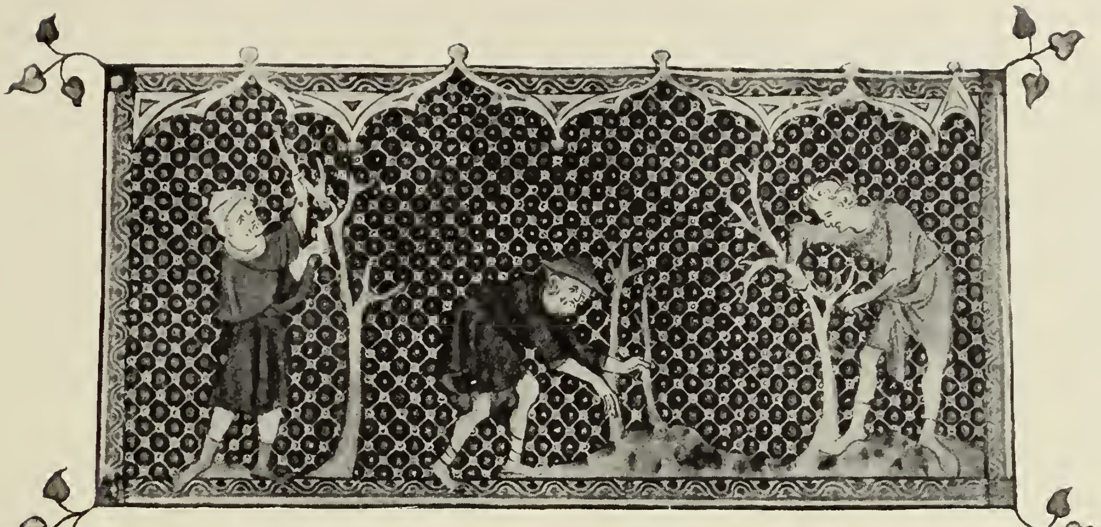
Del av antemensalet fra Børseskogn.

og den tungsindig forutanende østerlandske mor. — Som det eneste kunstneriske monument vi har igjen fra denne tids maleri i Nidaros, hæver sig Børseskognmesterens merkelige tavle. Gjennem dette ene antemensale vet vi, at denne vor maler fuldt staar paa høide med de store billedhuggere, som har arbeidet i de gamle erkebispers by. Hans linjestil er knap og virkningsfuld. Den er fransk i sin klarhet. Det er eiendommelig, at i Nidaros synes de franske forbindelser at være tidligere mere fremtrædende end i Bergen. Norges kirkelige hovedstad hadde likesaa alsidige kulturforbindelser som vor kongelige, og dette kommer fra geistlighetens kosmopolitiske utdannelse. Den store høigotiske billedhugger ved domkirken deroppe har jeg søkt at vise, maa ha studert i Paris. De talrike ridsede gravmæler taler ogsaa for franske forbindelse. Endog paa selve domkirken findes arkitektonisk indbygget saadanne ristede plater. Børseskognmesterens kunst viser ogsaa hen paa denne forbindelse mellem Paris og Nidaros. Vi skulde kunne tænke os i Nidaros en malerskole med den samme knaphet og klarhet som den der gaar forut for fremstøtet mot høigotik i Ludvig den helliges Paris. Ved strenghet renses løse stilelementer væk, og en enkel klarhet blir igjen. Der ligger opposition og program i denne tavle. Men Børseskognmesteren bringer ikke selv det nye, han baner vei for det. Hvorvidt denne mester i vor middelalderske kunsthistorie har indtat en saadan stilling, og har evnet at hævde sit særstandpunkt i utviklingen likeoverfor Osloskolens linjerigdom og Bergensskolens nuancerike kunst, det tør man paa dette svake grundlag ikke uttale sig om. Samtidig maa dog hævdes, at dette ene billede taler herfor. Likesom passionstavlen fra Tingelstad bærer ogsaa dette særprægede antemensale bud om, at noget nyt er i gjære.

Paa den anden side kan det ligge nær i den langt rikere unggotiske skulptur at søke efter tilsvarende kunstneriske indsatser. Der har utvilsomt blandt de mange billedhuggere i Nidaros arbeidet en høit begavet kunstner som staar Henrik III's hofstil nær. Han kan ha været i London og lært sin kunst der. Hans foldebehandling er rik og let og der er en livlig bevægelighet over hans figurer. Han danner en motsætning til Børseskognmesterens strenghet og er mere beslegtet med Maria-fremstillingen paa den avbildede gravplate. Derimot eier vi fra Østraat en vidunderlig Maria og en korsfæstelsesfremstilling vistnok av samme mester, med denne forening av strenghet og ynde som betinger den uforklarlige magt som flere av unggotikens arbeider eier. Netop dette som ogsaa Børseskognmesteren har. Midt mellem domkirkeanlæggets store engelsk-paavirkede kunstner og de kraftige, mere «nationale» stenhuggere, «bondekunstnerne», med sine ofte groteske menneskehoder, staar denne billedhugger med sin slanke og strenge stil. Det er ved siden av ham vi har saa let for at tænke os Børseskognmesteren med en selvstændig stilskapende kunst. Hvad skulde saa de andre tapte tavler ha kunnet fortælle os, disse Laurentius-, Margareta-, Catharina- og Christophorus-antemensaler, disse Maria- og Passions-tavler? Skulde de fortalt os om samme rigdom som skulpturen, om engelsk hofkunst eller om kraftig, paagaaende bondekunst? Og skulde de fortalt om forbindelsen nedover mot det 12. aarh.'s maleri, hvis sparsomme rester vi eier i stykkerne av krusifikset fra Horg? Vi vet ikke; blot de ristede gravplater og skulpturen viser rigdommen av den kunst, der vokste frem ved siden av domkirken og under dens beskyttelse. Men om den kunstneriske høide, den unggotiske malerkunst i Trønderlagen naadde, kan blot Børseskogns særprægede monument fortælle.



Engel paa krusifiks fra Horg kirke. *Vid. Selsk. Saml., T.hjem.*

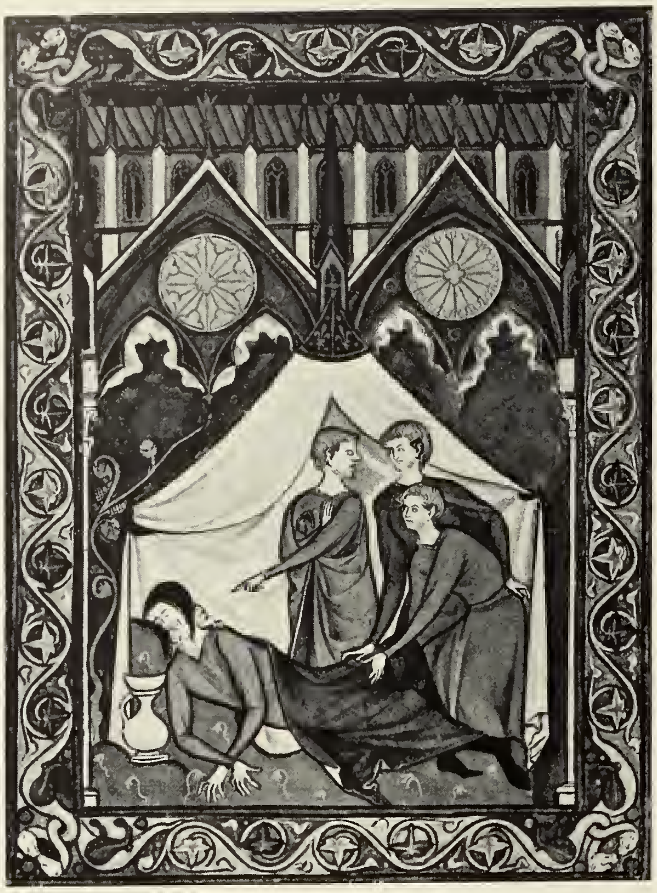


Vaararbeide. Dronning Mary's psalter. *Brit. Mus. Royal 2 B. VII.*

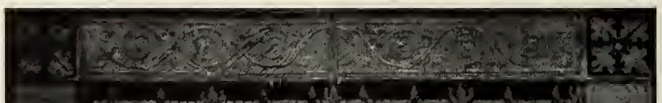
HØIGOTIK

De arbeider som hittil er gjennemgaat, tilhører unggotikens rike og sammensatte stil. Hos os er denne stil Haakon Haakonssøns, selv om enkelte mestere nok kan ha arbeidet i aarhundredets sidste halvdel. Vi eier utpræget denne unggotik, ikke blot i vor malerkunst, men ogsaa i arkitektur og skulptur, og den har bevart et fast enhetspræg. Vi trodde at se en hofstil i Bergen og spor av andre strømninger, Oslo har sit merkelige særpræg, Nidaros likeledes om end materialet der er svigtende. Men allerede under Haakon Haakonssøn sporedes ute stigningen mot høigotik. I Frankrike har denne stigning sikkert begyndt nærmest som en kongelig hofstil. Den ytrer sig paa den ene side i en trang til et bredere, fyldigere formsprog, paa den anden side i en pretiøsere, mere fordringsfuld ornamentik. Den nye stils program lægges først frem i Ludvig den helliges slotskapel, St.e Chapelle. Fra Orienten hadde kongen hentet Kristi tornekrone og over denne høihellige relikvie bygget han det arkitektoniske mesterverk, som med sin sprudlende dekorative rigdom skulde bære kimen i sig for den kommende tids stilutvikling.

Ikke bare arkitektonisk betegner kapellet et skille. Den billedhugger som arbeidet apostelstatuerne for det kongelige kapel, har ved sit nye sterke formsprog sat sit præg paa adskillig av den senere tids skulptur. Det har i virkeligheten været en rad av særprægede kunstnere som formet høigotikens kongelige stil i Paris. Ogsaa paa malerkunstens omraade møter vi netop nu en mester som i meget indtar samme merkelige særstilling som den arkitekt, der bygget det kongelige kapel, og den billedhugger, som med sine apostle smykket dets vægge, nemlig den ukjendte maler av det berømte Ludvigspsalter. Hans kunst træder pludselig frem med en rigdom av motiver, en fuldendt farvesans, den sjeldneste uttryksfuldhet i streken og endelig en helt ny ornamental følelse. Man har pekt paa at vor mester har mottat tydelig indflydelse fra den samtidige plastik og arkitektur, mens de tidligere mestere nærmest var paavirket av



Noas drukkenskap. Bibl. Nat., lat. 10525, Paris.
Ludvig den helliges psalter.



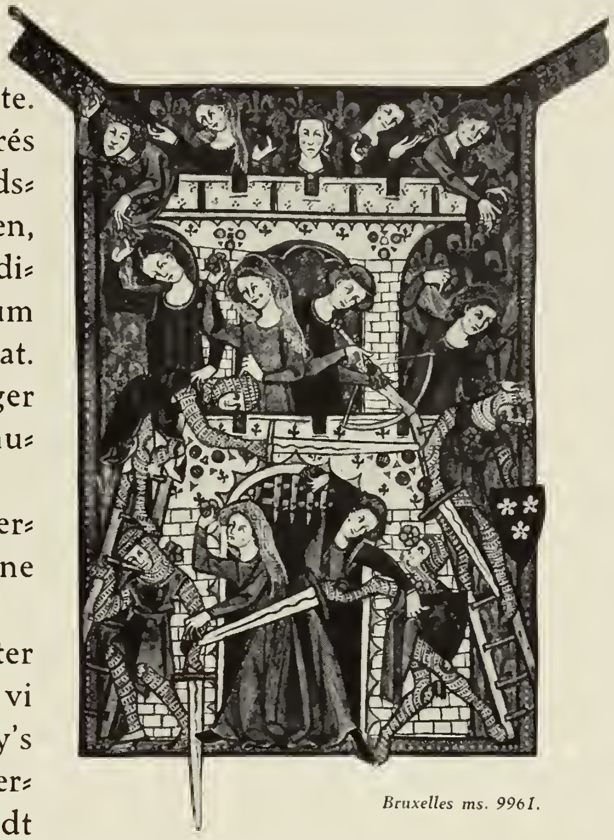
Jeftas datter kommer med dans og spil sin far imøte.
Ludvig den helliges psalter. Bibl. Nat., lat. 10525, Paris.

glasmaleri. Det kan være saaledes. Men som alle store kunstnere har han dype røtter, nogen gaar helt ned i det 12. aarh.s rene tegnekunst. Dog er det nok rigtig, at han som barn av det 13. aarh.s monumentale stilperiode har latt sin kunst suge næring av tidens arkitektur og skulptur, samtidig som den har faat folde sig ut efter en genial kunstnerpersonlighets egne love.

Stilen i Paris utvikler sig videre, Ludvigspsalterets mester med det spillende temperament og den livlige stil erstattes av malere, som bevisst arbeider med de forskjellige kunstneriske fremstillingsproblemer. Det gjælder nu en klar og harmonisk komposition, og selve strekføringen og farverne træder yderligere i forgrunden. Strekføringen forenkles og farverne stemmes op. Utviklingen gaar gjennem forskjellige arbeider som evangelieboken fra St.e Chapelle op til den betydeligste og navnkundigste mester i Paris i det 13. aarh.s slutning, nemlig den i kilderne omtalte Honoré. Han utførte i 1296 breviariet for Filip den smukke og fra før 1288 illustrationer til Gratians dekreter i bibl. i Tours. Man kan omkring ham gruppere flere arbeider, og hans svigersøn, Richard fra Verdun, arbeider endnu i 1318 i stilen. Sansynligvis har Honoré arbeidet allerede under Ludvig den hellige. Hans kunsts vigtigste kjendemerke er en overvindelse av alt det formelle i de ældre tiders tegning. Vi ser her i virkeligheten en individualisme av mere moderne art, rigtignok blot i sin begyndelse, men den er der. Ogsaa i ansigtstyperne sporer man realisme. Det er utvilsomt plastiken som var naadd betydelig længer i realistisk opfatning end malerkunsten, som sterkt paavirker denne. Ogsaa i kompositionen med de enkelte statuers langsomme fremadskriden merker man denne samme paavirkning. Han opruller saa at si paa en friseagtig maate motivet, mens de bevægede figurer holdes i forgrunden. I det her avbildede motiv med

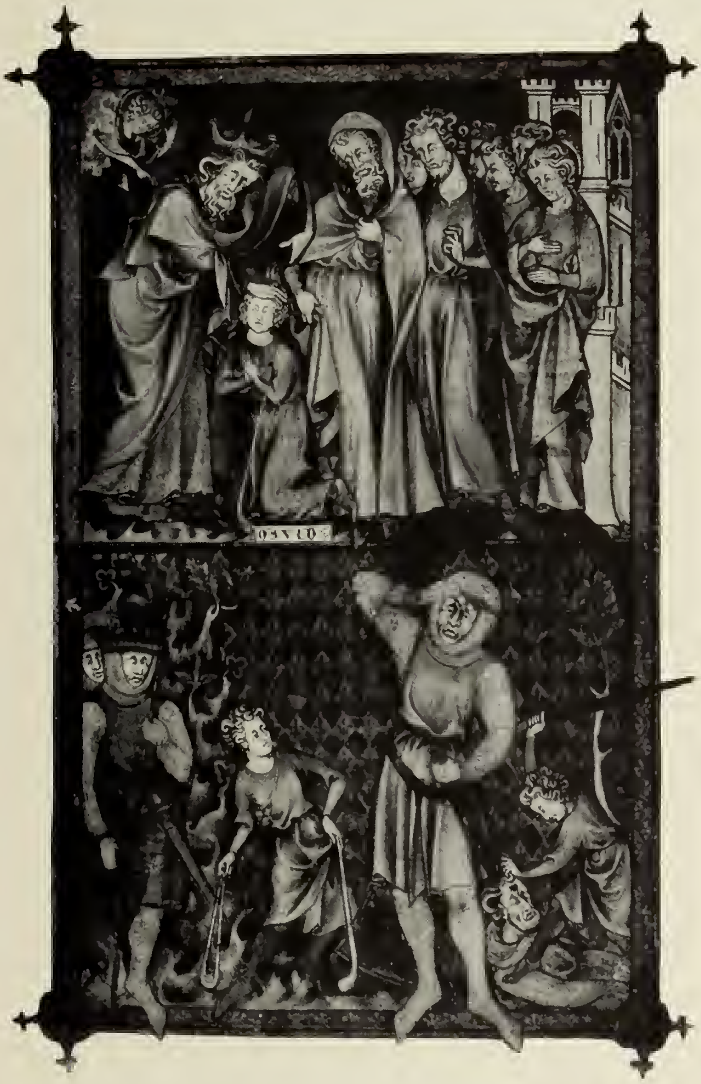
David og Samuel og David og Goliat ser vi dette. Meget opnaadde man i disse 30 aar, som skiller Honorés arbeider fra Ludvigspsalteret. Der ligger i dette tidsrum et alvorlig teknisk arbeide, individuel stræben, mange bevisste fremskridt og et gjensidig bytte av værdifulde kunstneriske erobringer — men, som Vitzthum med rette fremhæver, nogen ny stil har man ikke faat. Det er Ludvigspsalterets kunst man fremdeles bygger paa, med dette arbeides rigdom paa uutviklede muligheter.

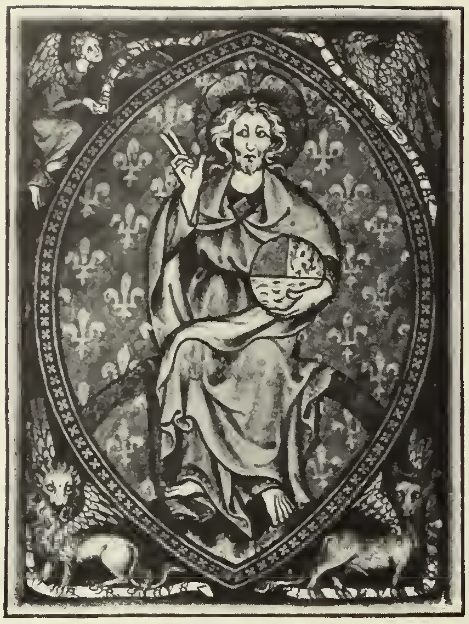
Den nye pariserstil skaper en række gode og interessante arbeider i de gamle kulturbyer i Champagne og øver sterk indflydelse i England.


Bruxelles ms. 9961.

Kampen om hjertets borg. Kvinder forsvarer sig med blomster mot fremstormende riddere. Peterboroughpsalteret.

I England indtar fremdeles hofskolen i Westminster den samme ledende stilling under Edvarderne som vi saa under Henrik III, og den engelske forsker Lethaby's ord, at vi har like stor ret til at tale om en Westminsterskole som man taler om en Sienaskole, gjælder fuldt saa meget under høigotik som i den tidlige periode. Odo og hans søn Edvard maa ha tilhørt den strenge engelske stil som er blit brutt av de mange fremmede malere som arbeidet inden skolen, den franske Johan av St. Omer, den spanske mester Peter og florentineren William. Som nævnt synes kongen fra 1240 av som sin særlige hofmaler at ha brukt «vor elskede maler» mester William, en Westminstermunk. De gamle guldsmedmesteres kunst synes ikke at ha tilfredsstillet ham længer, og saaledes blev mester William tat til en række arbeider; han har vel formidlet overgangen til den nye stil. Der kjendes fra Windsor verker som antages at være av ham; i dem har han arbeidet sig ind i den senere stilfølelse. Hans efterfølger blir Walter av Durham, Edvard I's egentlige hofmaler. Han dekorerer hans stol, smykker dronningens gravsted, maler det pragtfulde antemensale foran høialteret i Westminster. Han utfører ogsaa den rike kroningsstol dekorert med kongebilleder, likeledes de pragtfulde bænke i koret. Er det ogsaa hans stil vi gjenfinder i de rike


David og Samuel. Nederst David og Goliat. Filip den smukkes breviarium, av mester Honoré.



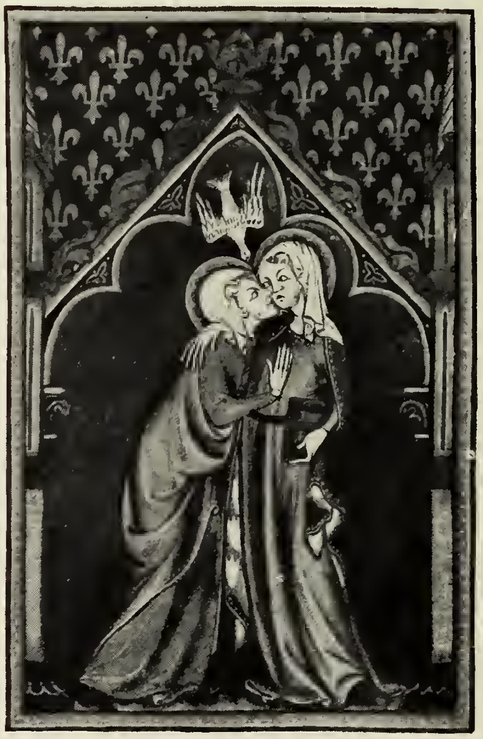
Tronende Kristus. *Bruxelles ms. 9961.*
Peterboroughpsalteret.

billedserier fra Westminsterhallerne? Der har ogsaa her været nogen uenighet. Gaar billederne tilbake paa Odos og Edvards arbeider, eller mester Williams, eller mester Walters? Saken har mindre betydning, da originalerne er tapt og den kunstneriske kvalitet nu vanskelig kan bedømmes. Jeg tror dog nærmest, at vi staar foran et kollektivt arbeide, hvor slegtleds engelsk kunst har faat monumentale uttryk. Her gaar det 12. aarh.s dramatiske stil, unggotikens episke fortællerevne og høigotikens dekorative rigdom sammen til at skape et av tidens store arbeider, som ogsaa den samtidige litteratur med forbauselse omtaler. Det er høimiddelalderens liv som drar forbi en, vi har det episke, og vi har balladen. Vi har fester og gjestebud, helgenhistorier og legender, men omkvædet er dog altid: mændenes kampe. Personlig synes det mig, som den endelige formulering vistnok maa være foretat av mester Walter, men der har været rester av Edvard av Westminsters arbeider og av mester Williams. Selve stilen er drevet betydelig frem, vi er inde i høigotik, og arbeiderne utført i aarhundredets sidste fjerdedel. Mester Walters medhjælper ved arbeidet var nok for det meste hans søn Thomas. Vi skal i en anden forbindelse gjennemgaa disse arbeider. Foruten Westminsterhallerne findes nogen ganske smaa rester av hans kunst ved dronning Eleonoras grav samt ved tronstolen. Av en gammel tegning kjender vi ogsaa høisædet ved høialteret med en rad av staaende konger.

Vi vet desuten om andre navne paa malere: Rikard av Stokwell var mester Walters medhjælper ved Westminsterhallernes utstyr. Likeledes omtales i 1274 en mester Stephan som kongens maler. Ogsaa klostre benytter sig av de kongelige hofmalere. Abbeden i Bury St. Edmund's lar «John Wodecroft, vor herre konges maler», dekorere klosterkirkens kor.

Det virkelige billede av hvad det engelske monumentalmaleri har været i tiden, faar vi først gjennem den bevarede miniaturkunst. Selve de monumentale arbeider er som paavist for en væsentlig del ødelagt. Men i den engelske bokkunst kan man tale om en overførelse til boken av den monumentale freskostil. Her har vi de store billedserier og hele billedsider med avsluttet karakter.

I Frankrike er miniaturmaleriet fra begyndelsen bokkunst — eller illustration. Ikke siden, men boken som helhet er gjenstand for utsmykning. Det engelske monumentalmaleri har git engelske miniaturer en egen styrke og overlegenhet, som yderligere hævdes og befæstes under høigotiken, ja fra nu av gjør engelsk kunst sine store erobringer. Den trænger atter ind paa

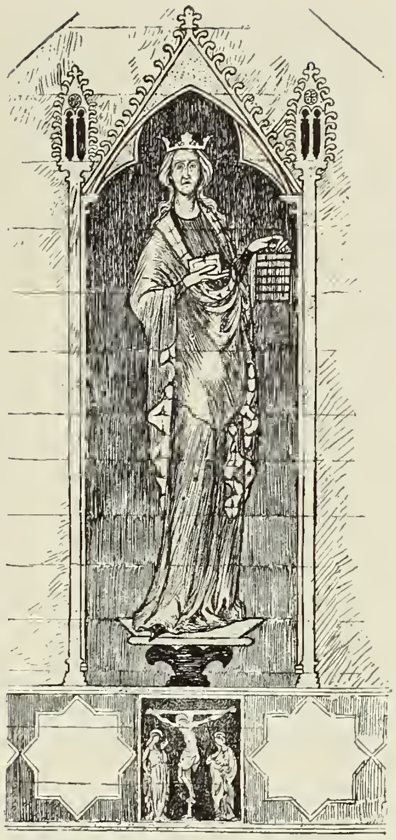


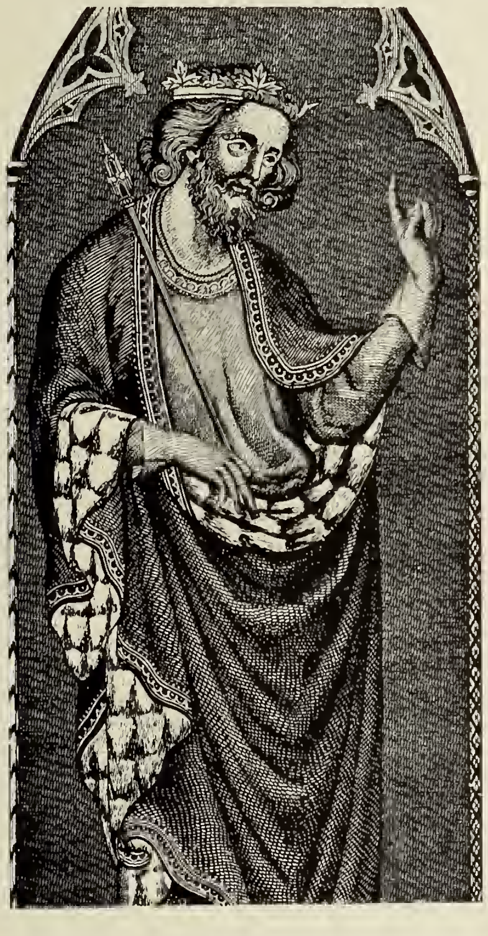
Maria og Elisabeth. *Bruxelles ms. 9961.*
Peterboroughpsalteret.

kontinentet, gjennem Flandern mot Paris og mot Køln. Vi har altid hat den opfatning at det er fra syd, fra Italien, alle inspirationer til den nordiske malerkunst er kommet, og meget er selvfølgelig kommet derfra. Dog vil sikkerlig ved nøiere studium ogsaa andre centrer komme tydeligere frem for bevisstheten end nu. At England da vil indrømmes en stor og vigtig plads for utviklingen av det europæiske maleri, anser jeg for sikkert. Da vil ogsaa tiden være inde til at plasere vor merkelige kunst i den almindelige historiske utvikling.

Allerede engelske forfattere har paapekt den nære forbindelse mellem Peterboroughpsalteret i Bruxelles og det monumentale maleri (fresker ved katedralen i Peterborough). Selve boken er i mange retninger et primitivt arbeide i den nye stil.

Figurerne er baade stillet om hverandre og tæt sammentrængt, samtidig som man merker en trang til klart at avsondre optrin og personer og la store dele av flaten staa fri. Stilstigningen er forsaavidt tydelig nok markert, ikke bare i typer og dragtbehandling, men ogsaa i en rigtignok ofte noget uklar stræben mot monumentalstil.

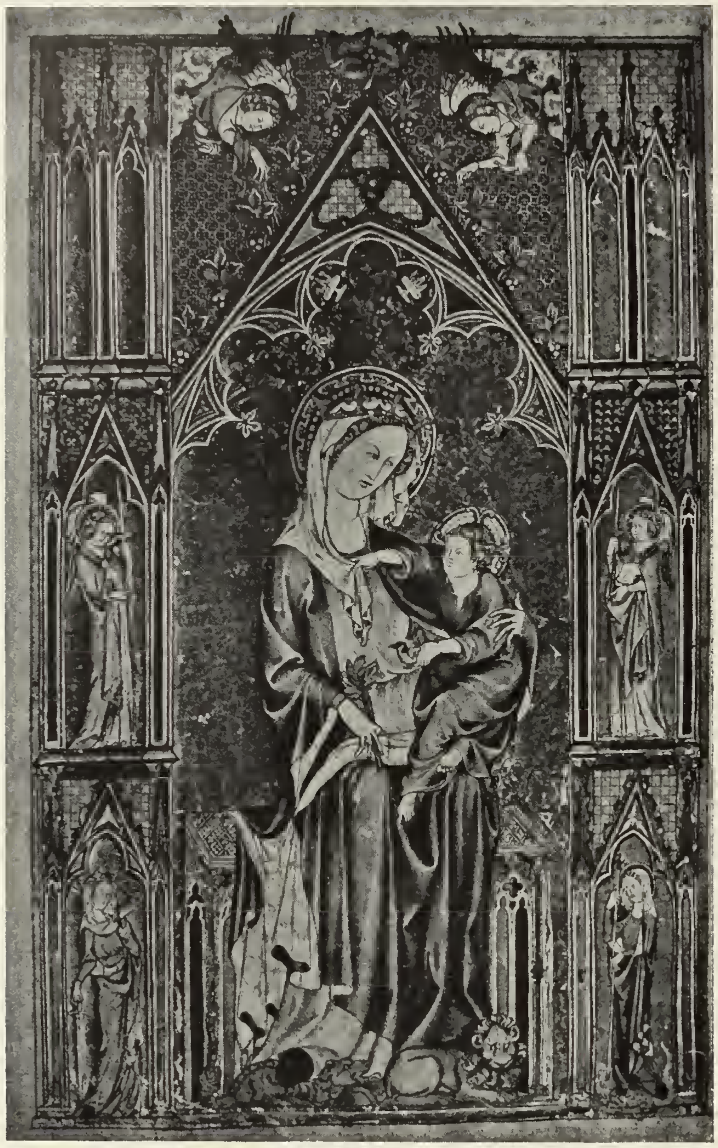

Alterfigur fra kapellet i Windsor. Vistnok av mester William.


Engelsk konge, muligens Henrik III, av mester Walter. Efter tegning fra 1775. Vestusta monumenta.

Stilen klarner saa av i et mesterverk, nemlig det bekjendte Arundelmanuskript 83 II i British Museum. Kunstneren skaper luft og rum over og omkring figurerne, hjælper den enkelte til sin ret, bringer ro og mildner de paatrængende fakter. Hans tegning er mesterlig, og den høitidelige ceremoni over figurerne bringer ind en værdighet som under høirenaissancens fornemme kompositionskunst. Vi er blandt den engelske gotiks klassikere.

At der i den engelske monumentalkunst var kommet ind et fransk moment med den franske kunsts trang til klarhet, knaphet og værdighet i uttrykket, ligger tydelig i dagen. Vi har ogsaa flere arbeider, hvor en sammensmeltning av fransk og engelsk stilfølelse foregaar. I et engelsk psalter, arbeidet for den franskfødte dronning Isabella, ser man denne brytning mellem den tunge engelske stilfylde med de rikt omsluttede initialer og den franske knaphet. «I forholdet mellem tegning og modellering, i linjeføringens skarphet, i en viss tørhet i farven erkjender vi heldingen mot Pariserkunst» (Vitzthum). Det er tydelig, at den engelske mester i dette arbeide for en fransk dame bevisst optar hendes lands stil.

Paa engelske traditioner og fransk indflydelse bygges saa tidens store mesterverk, dronning Mary's psalter. Det er som den engelske middelalder i en



Maria. Arundelpsalteret 83 II. *Brit. Mus.*

klassisk avklaret form stiger op for en i et av de store verker, hvor en tidsalders stræben samler sig. Her er en rigdom paa motiver, vi har Kristi historie fra fødselen til den yderste dag, scener fra det gamle testamente, hellige legender og jomfru Marias mirakler. Her er ikonografisk stof, maanedsfremstillinger, utallige scener fra jagt og turnering, spil og lek, karikaturer og dyrefremstillinger — kort sagt dette ene manuskript gir det bedste billede av hele den engelske malerkunsts rigdom i denne periode. Selve tekniken er et let, næsten «impressionistisk» linjespil i flygtige haarfine streker, lysende klare farver gir en modellering næsten i akvarelmaner. De store billeder holder endnu fast ved de traditionelle farver rødt og blaat, men vi har ogsaa ved siden av dem en rik skala av halvtoner, rosa, bringebærrødt, brungult med olivengrønne skygger. Kompositionen fører ikke ind noget nyt, men hvad der kan opnaaes av lekende naturlighet og spillende liv i denne bundne stil, er gjort. I en uendelig rigdom er figurer stillet sammen, mot hverandre og om hverandre, variert paa en likefrem genial maate. Flere arbeider er præget av denne lette skissemæssige stil; et par engelske manuskripter med motiver fra Apokalypsen har dette samme skissemæssige og lekende. Fra et saadant manuskript (nu i British Museum) avbilder vi de apokalyptiske ryttere, som middelaldersk høitidelig rider frem paa dommens dag. Det er her en artistisk kultur over linjen, som bringer de bedste moderne tegnere i erindringen, samtidig som her er et drag av monumental middelaldersk følelse.

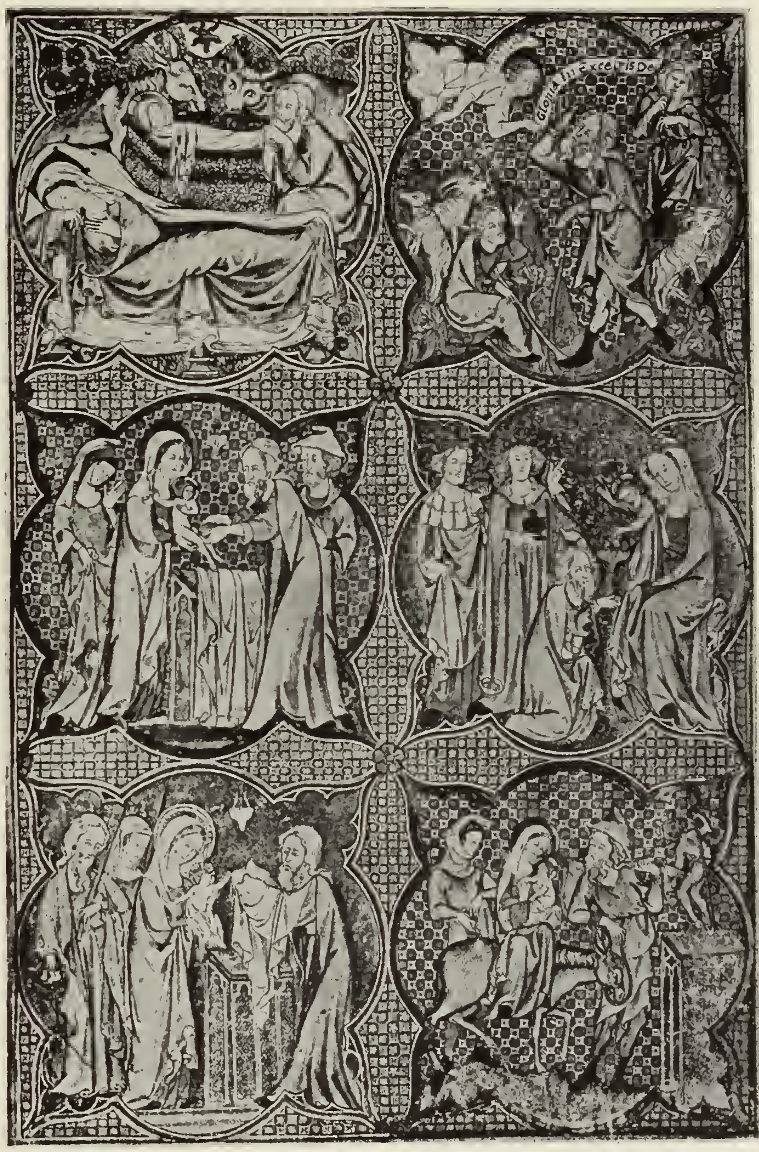
Det er altsaa denne kunst som nu i England avløste Henrik III's ældre stil. Den arbeider sig frem i 1260—1270-aarene og staar moden med dronning Mary's psalter i begyndelsen av det 14. aarh.

Det er karakteristisk, hvorledes denne stigning i stilen følger forandringen i det historiske milieu. Mellem Ludvig den hellige og Filip den smukke, Henrik III og Edvard I er der en forskjel som ikke bare gaar tilbake paa personligheterne, det er likesom vi ser noget av høigotiken, en tids modning og nydannelse folde sig ut i disse kongelige naturer. Filip var, som allerede tilnavnet siger, usedvanlig vakker, kraftig bygget, elsket sport og jagt, og kirkens formelle kultur har han, selv under sin stolte og maalbevisste antiklerikale magtpolitik, altid dyrket. Den høigotiske formkultur staar saaledes i sin fulde modning under den rationalistiske nydannelse i den franske politik. Endnu mer av en kulturtypes modning er der over Edvard I; «hver tomme av ham var konge». Paa engang kriger og retslærd, sportsmand og selskapsmand. Fra hans bekjendte fester ved det «runde bord» paa Kenilworth er det likesom man føler et brus av høigotisk kultur. Og alle de kunstnerisk rike stenkors han reiste paa de steder hans dronnings likfølge hadde holdt nattevaaken, vidner endnu idag om en tankegang paa en gang kongelig, monumental og høigotisk.

Høigotikens modne formelle stil hersket i Filip den smukkes Paris, det var ikke længer den alvorlige kamp om den nye kultur, det hele beherskedes frit og naturlig, og man sporer allerede en vaagnende rationalisme. Dette milieus maler blev vor omtalte mester Honoré, med hele pariserstilens formvanthet, med dens vaagnende realisme og rationalisme, en mand som man saa let kan tænke sig staa nær Filip den smukkes skiftende personlighet. Og om Honoré grupperer sig en række kunstnere, disse malere og illustratører som grev Vitzthum saa mesterlig stilistisk har forstaat at skildre.

Ogsaa i Edvard I's London har vi en høigotisk løftning som kunstnerisk møter os i monumentalmaleriet og i den stilens rigdom vi har søgt at skildre. Om kunstnerne ikke netop sat ved Edvard I's «runde bord» blandt ridderne, prælaterne og de retslærde paa Kenilworth, saa har de dog git uttryk for de tanker, fundet form for de strømninger, som dette liv var bygget op paa. I slotsbillederne fra Westminster, i dronning Mary's psalter lever alt dette igjen ind i vore tider. Som man vil se, overalt formel modning, internationalt samvirke. Den foregaaende slegts maalbevisste arbeide hadde løftet kunsten op i det plan som under andre tider betegnes ved Perikles' og Mediceernes navne, og som nu under gotiken bærer de franske og engelske kongers.

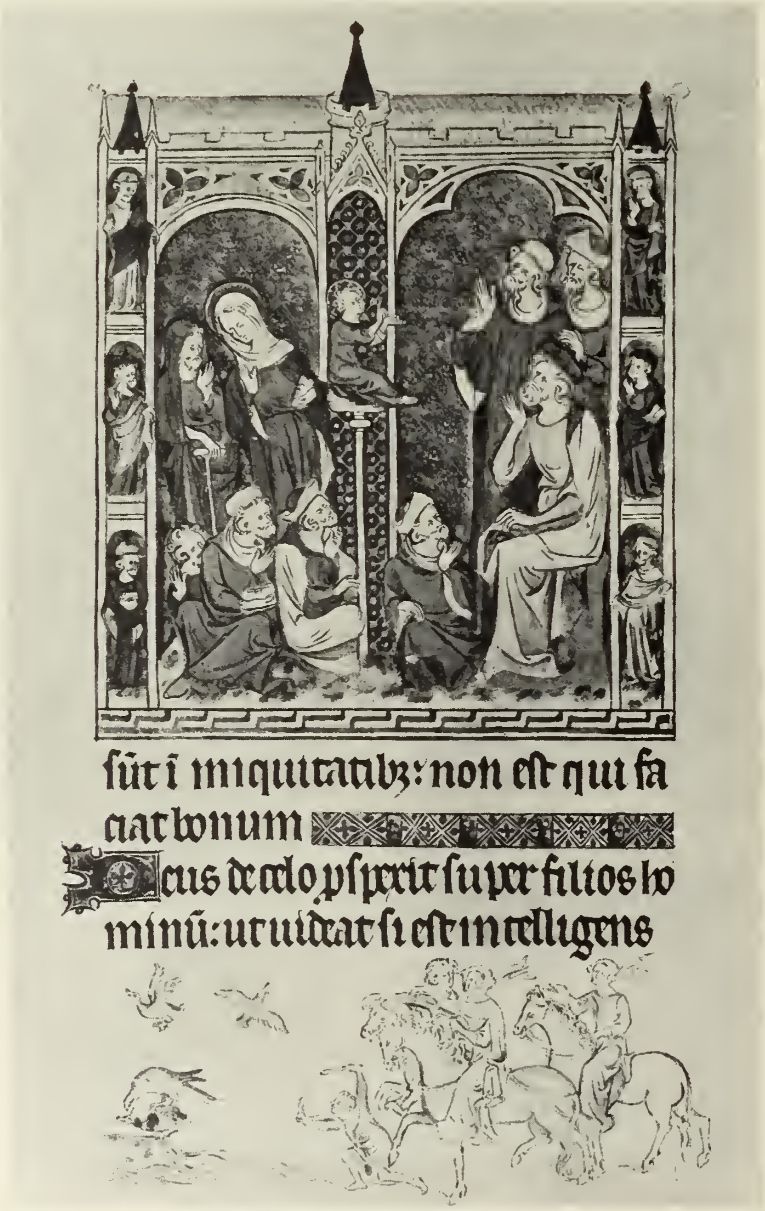
Den norske høigotik utviklet sig under Magnus Lagabøter og hans efterfølgere. Kulturarbeidet som utførtes her i landet under Haakon Haakonssøn, hadde sat sine modne frugter. Det strenge og haarde fra unggotiken mildnes. Fra den kjæmpende stil kommer vi ind i den seirende. Man har i det hele tat en følelse av at en virkelig høit utviklet formel og æstetisk kultur nu var naadd til vort land. Det litterære sprog blir rikere, fyldigere, mere blomstrende. Av litteraturhistorikere opfattes dette i sammenligning med sagasprogets



Fremstillinger fra Kristi barndom. Arundelpsalteret 83 II. Brit. Mus.

momumentale knaphet som en degeneration. Selvfølgelig viser dette som stil betragtet, at de mere primitive uttryksformer sprænges. Ogsaa lovsproget blir rikere og fyldigere. Man har sagt mig at mellem Haakon Haakonssøns og Magnus Lagabøters love ligger paa dette omraade en typisk stilforskjel. Det er som i arkitekturen, unggotikens spænstighet gaar over i høigotikens fyldigere stil. Den nye kunstneriske atmosfære merkes i stort som i smaat. Man behøver blot tænke paa de sange som Oluf Kolsrud og Georg Reiss har offentliggjort fra Erik Magnussøns bryllup, hvor vi endnu fjernt kan høre noget av tonerne i en ny og rikere musik.

Det billede vi kan danne os av gamle kong Haakons søn og sønnesønner, viser ogsaa de utprægede høigotiske «kulturfyrster». Magnus Lagabøter formel, juridisk og litt svag, men sikkert høit kultivert, «fint dannet» som man nutildags vil si, en kong Josias, som man kaldte ham med samtidens litterære uttryk. Samtidig sporer man et eiendommelig træk av melankoli. Ikke Sigurd Jorsalafarers, denne kraftige naturs sykelige reaktion, men en næsten moderne «Weltschmerz» med et trist syn paa sit eget arbeide. Det er regjeringstræthet og lovmakermelankoli vi føler bak hans ord paa dødsleiet, — om livet saa fuldt av tvang, prøvelser og møie; kun de var lykkelige som skal dø. Møien er mangfoldig og stor. Ikke nok med det ansvarsfulde i at styre et stort rike, men dobbelt ansvarsfuldt at dømme uten at begaa misgrep, og at avgjøre tvister mellem geistlige og lægfolk. «Vanskeligheten synes mig saa stor at jeg priser de døde lykkeligere end de levende.»

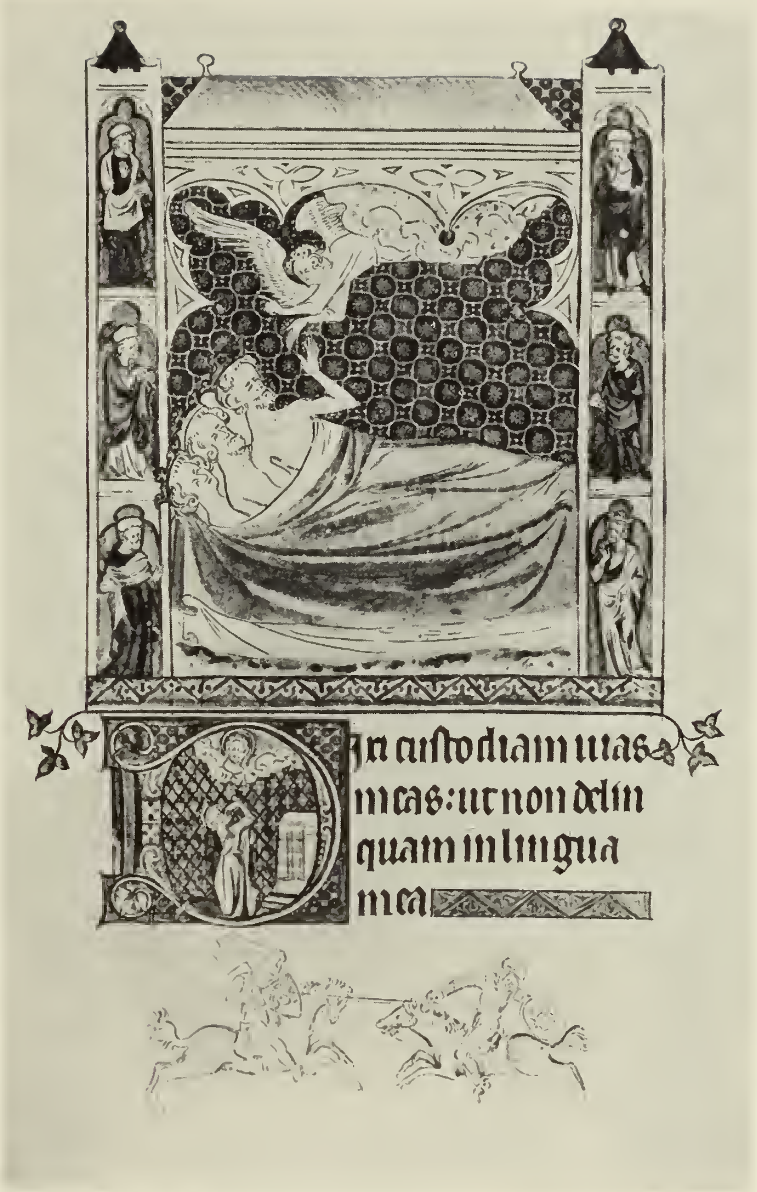

fūt i miquitatib; : non est qui fa
ciat bonum
Deus de celo p̄spexit sup filios ho
minū: ut videat si est intelligens

Kristus som barn i templet.
Nederst falkejagt. Dronning Mary's psalter.

Brit. Mus. Royal 2 B. VII.

Under dette formelle, juridiske og melankolske hofliv har vi en høigotisk ceremoni, der kaster et lignende blinklys over vor kulturforbindelse under høigotiken som Haakon Haakonssøns venskap med Matthæus av Paris gjorde for den tidligere periode. Av den høihellige relikvie, Kristi tornekrone, hvorover St.e Chapelle var bygget, lot Filip den smukke høitidelig, ved en geistlig, i eget nærvær avskjære et litet stykke og overrække dette til den norske erkebiskop, der da var i Paris, som gave til kong Magnus. Det blev indfattet i krystal, som en engel av sølv holdt med begge hænder. En kosteligere gave var aldrig kommet til Norge. Den blev mottat med store høitideligheter, kong Magnus lot den avhente ved en høitidelig procession hvori hoffet og geistligheten deltog. Erkebiskopen sang selv messen, og dagen, 9. november, skulde helligholdes som en særlig festdag for Norge. Denne høihellige relikvie maatte ha sin egen kirke, og kong Magnus begyndte straks med reisningen av en saadan i sin kongsgaard; den skulde være en kopi av kong Ludvigs slotskirke St.e Chapelle. Vi vet at kirken blev paa det rikeste utstyrt, det var ogsaa rammen om det kostbareste landet eiet, tolv apostle var anbragt paa façaden «lige paa den maade som i Trondhjem». Vi hadde saaledes i Paris og Bergen like slotskirker bygget over samme høihellige relikvie, og denne kirke reiste sig i Bergen som et ydre symbol paa hvad Paris nu betød for kunstlivet i Norge.

Efter Magnus Lagabøter kom hans to sønner Erik og Haakon paa tronen. Kong Erik synes næsten skapt som en blek, romantisk helt i et middelaldersk kongedrama. Han lever op som den første ved et kulturhof under høigotiken, kronet som 12 aars gut, gift ved 14 aar, kort efter far og enkemand, igjen gift ved 24-aarsalderen. Til hans hof kom sendemænd fra Skotland, England, Frankrike, Tyskland, Danmark, ja endog fra Tartarerne. Selv var kongen svakelig, omgit av sterke viljer. Hans gjerninger er ikke utslag av egen vilje, selv gaar han omkring som en av de mange unge fyrster, som skjæbnen spiller med — en Hamlet paa den gamle norske kongetrone. Det er noget symbolsk i den sjeldne og rike musik, som er bevart fra hans bryllupsfest, og det er noget tragisk i hans unge død — ikke fuldt 31 aar. Han er høigotikens unge konge i Bergen. Har han elsket farver, smykker, pragt, har han elsket tidens kunst? Vi vet ikke, vi vet blot at aldrig har Bergens kunst foldet sig rikere ut end da den unge bleke fyrste gik om paa kongsgaarden i Bergen og i byens kirker og klostre.

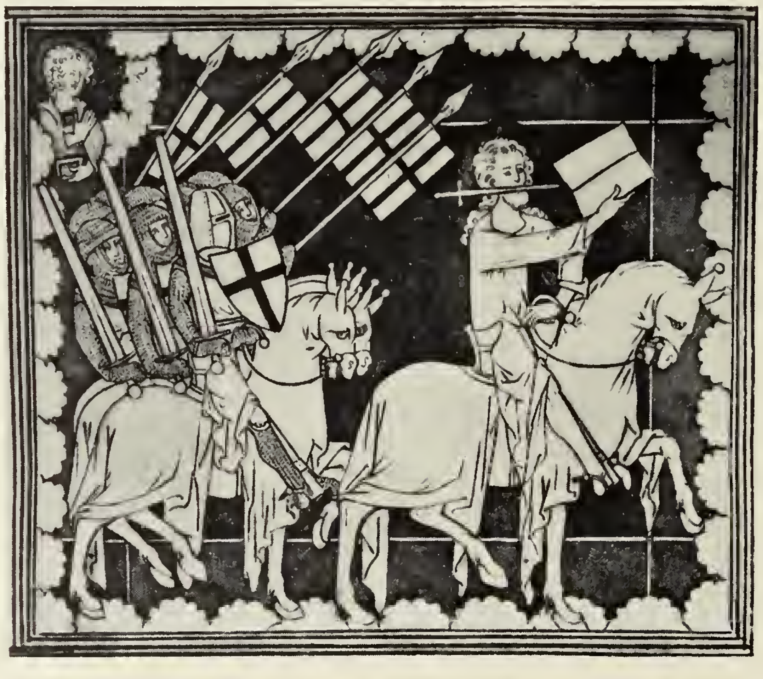


Engelen viser sig for de hellige tre konger. Nederst ridderkamp. Dronning Mary's psalter. *Brit. Mus. Royal 2 B. VII.*

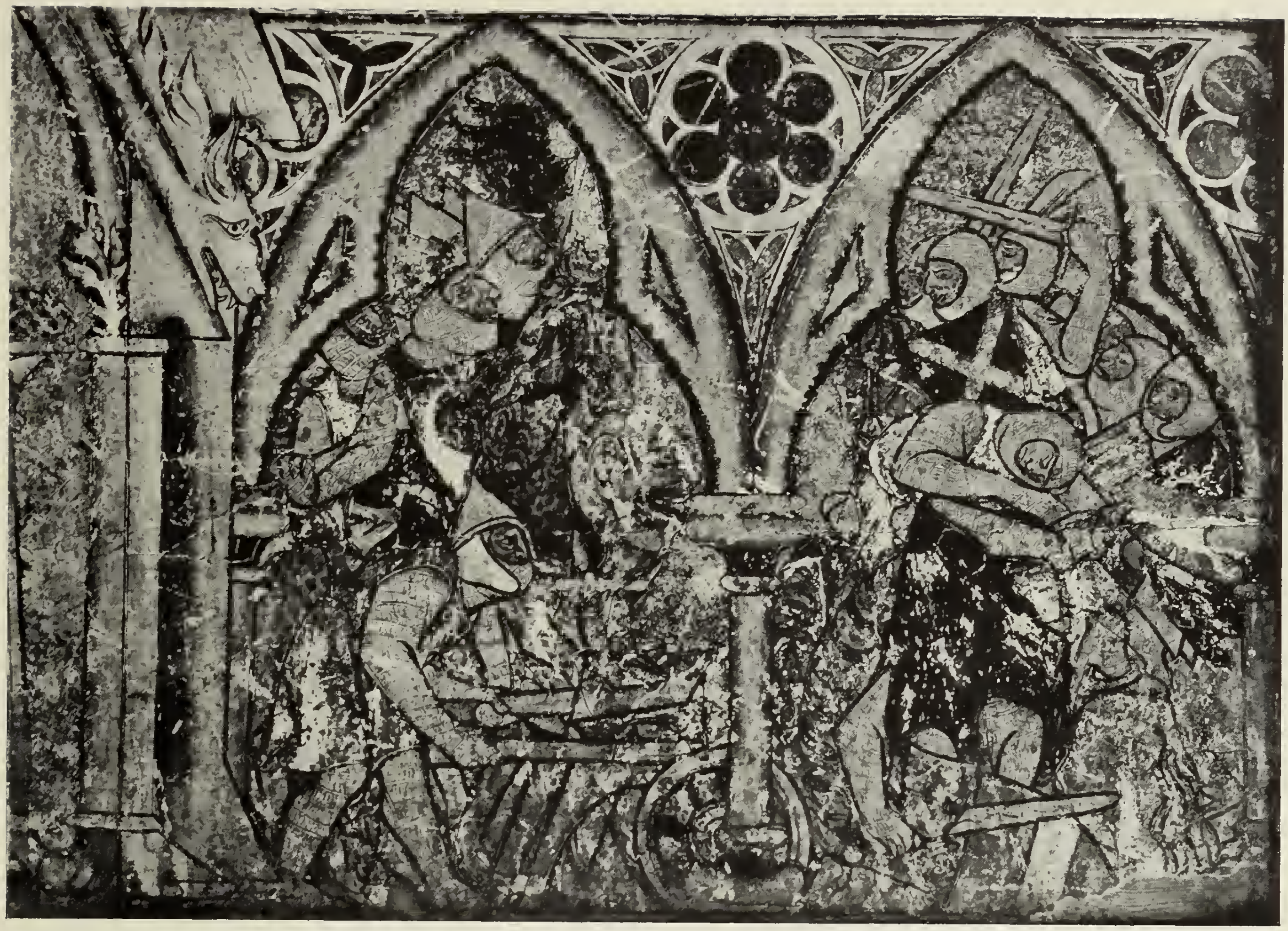
Baade kong Magnus og Erik var svake fyrster og hadde liten likhet med høigotikens sterke personligheter Filip den smukke eller Edvard I. I Haakon V faar vi vor høigotiske fyrste av større dimensioner. Det langvarige motsætningsforhold mellem kongemagt og geistlighet, som vi tror hos os ogsaa i kunsten at kunne se utslag av, endte med at Haakon fik sanktion paa oprettelsen av en egen av ham avhængig geistlighet med egne kirker. Her er et ældre forhold som nu faar sin endelige stadfæstelse, hofkulturen med sine stormænd og geistlige staar selvstændige ved siden av en mere klerikalt farvet kirkelig retning.

Kong Haakon betegner paa flere punkter en reaktion mot broderens regjering, og det synes næsten som han har reagert ogsaa mot tidens æstetiske kultur. Hans bekjendte forordninger mot luksus i klædedragt skulde kunne tydes i den retning. Kun de mænd som holdt bryllup eller gjordes til riddere, maatte la sig sy prægtigere klær, som de dog senere skulde forære bort til gjøglere. Forresten skulde man ikke bære andre klær end de kongen selv bar. Ogsaa mot kvindelig luksus skred kongen ind. I flytningen av residensstaden til Oslo laa vel ogsaa en reaktion likeoverfor Bergen, hvis hele kulturliv var blit ham fremmed, dette milieu, som man i biskop Haakons breve fra noget senere tid faar et godt billede av, og som kanske paa en natur som kongens næsten kan ha virket for snirklet. Men ogsaa kong Haakon V var en kulturfremmer, fastere og mere nøktern kanske end sine forgjængere. Fra hans tid skriver sig et tydelig omslag i Oslokunsten, en høigotisk kongelig stil bryter traditionerne i det gamle klerikale rede.

I Nidaros faar geistligheten mere og mere sin faste borg, og herfra utvikles med maalbevissthet en klerikal opposition likeoverfor kongemagten. Men de stridbare prælater deroppe hadde dog sine klare kulturforbindelser med Paris, hvor flere av dem hadde studert. Ved domkirkeanlægget i Nidaros arbeidet, som oftere fremhævet, en av tidens største billedhuggere, en mand som efter min mening har studert i Paris og netop ved St.e Chapelle, hvorfra han har tat sterke indtryk av den radikale og banebrytende billedhugger, som arbeider der. Pariserkunsten overflyttes saaledes ikke blot til hoffene i Bergen og Oslo, men ogsaa til Nidaros. Den kommer ind som en ny sterk indsats i de gamle unggotiske kredse, et nyt fremstøt arbeider sig frem i overensstemmelse med den rikere og fyldigere kunstneriske kultur. Fra Paris og London har bruset av høigotiken naadd op til vore middelalderske byer, ind i verkstederne hos vore arbeidende kunstnere. Hvorledes dette virket paa vort lands malerkunst vil det følgende vise.



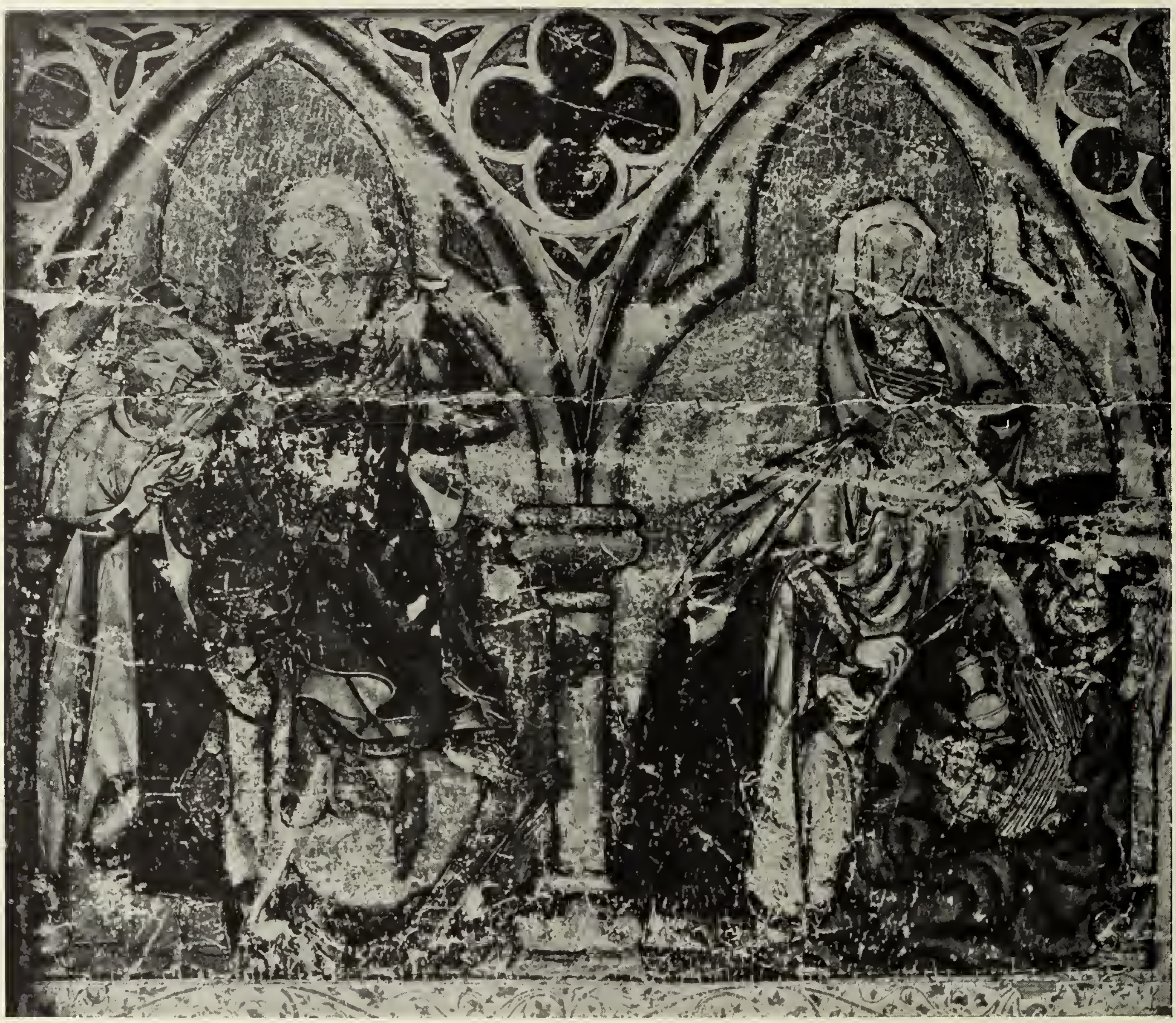
Apokalyptiske ryttere. Brit. Mus.



Kamp mellem kristne og hedninger. Dale-antemensalet.

MARIA-MIRAKLERS MESTER

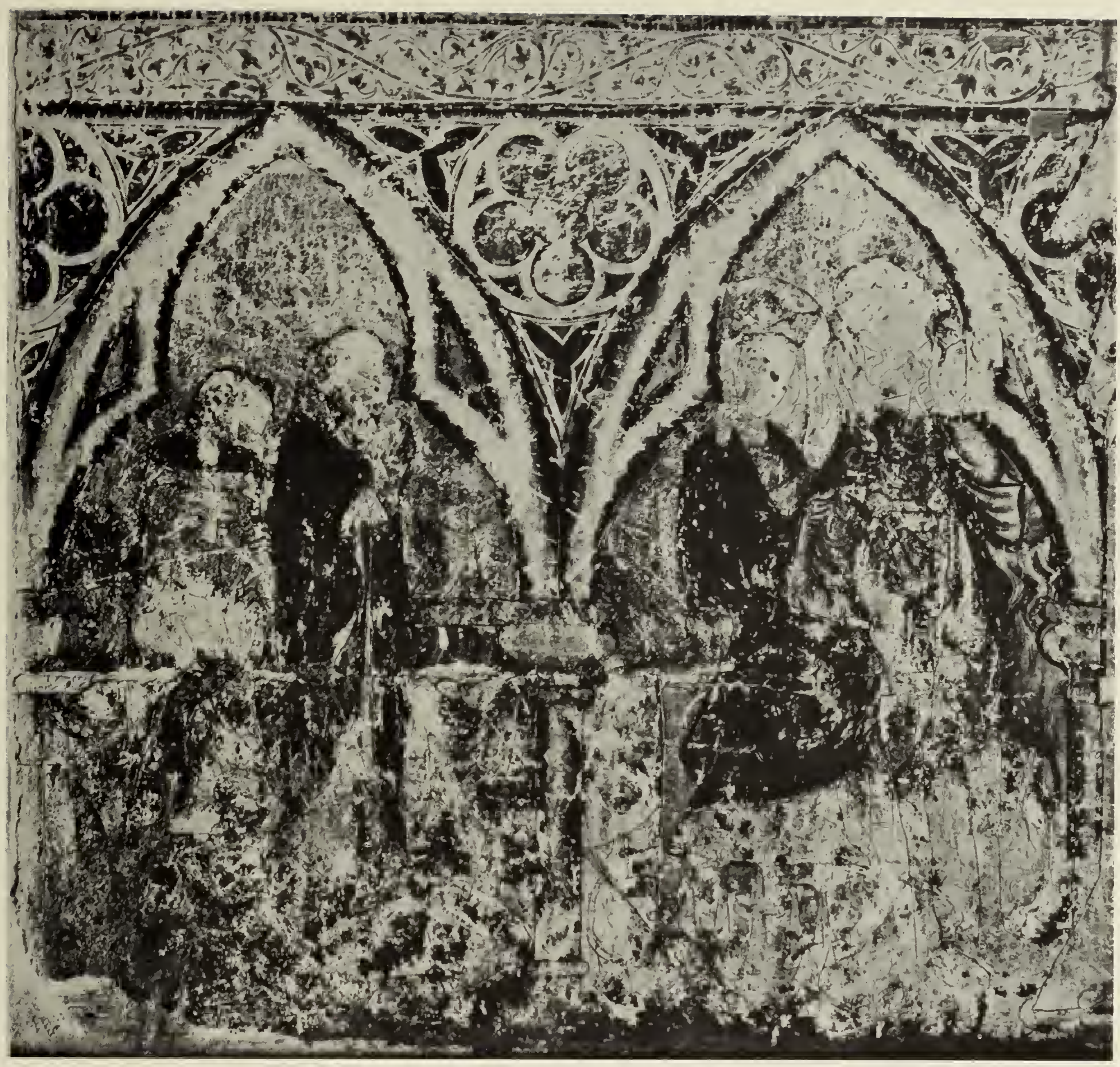
Det er betegnende for sammenhængen i vor kunstutvikling i det 13. aarh., at det samme sterke og markerte fremstøt mot høigotik som vi sporer i vor arkitektur og i vor skulptur, skal vi ogsaa finde i vor malerkunst, og denne gaar frem ad samme veie som vi saa i Frankrike og England. Selvfølgelig under indflydelse fra disse land. Vi har ikke en, men en række fremragende malere i Bergen, som arbeider stilen frem. De danner ikke et laug med en ensartet kunst, vi har særprægede individer, og der er et eiendommelig utbytte av tanker kunstnerne imellem. Der har i den sidste fjerdedel av det 13. aarh. ikke været mindre end fire fremragende malere paa Vestlandet, og Bergen maa nu i virkeligheten regnes med blandt de store nordeuropæiske kunstbyer i det 13. aarh. sammen med Paris og London og hvorfor ikke sammen med de italienske kunstbyer. Disse malere har i sine hovedverker skildret Maria. Den store banebrytende begavelse er mesteren for Dale-antemensalet med fremstilling av Marias mirakler. Han paavirker den ældre skole i Bergen, hvilket vi kan se paa et mesterlig desværre ødelagt antemensale fra Hammer



Ødelanden og djævelen. Dale=antemensalet.

med skildringer fra Marias levnet. Gammel og ny stilfølelse arbeider sig her sammen til et harmonisk hele. Ikke længe efter den banebrytende mester fra Dale=antemensalet optræder i Bergen en ny sterk særpræget kunstner med skildringer fra den apokryfiske Marialegende. Omtrent samtidig har vi en egen sær kunstner, som i meget gaar sine egne veie, som det synes utenfor de almindelige fransk=engelske stilveie. Han søker at lægge et sjælelig indhold i sin Maria, fremhæver den tungsindige moder. Disse mestere øver stor indflydelse ikke blot i Bergen, men ogsaa i Nidaros og Oslo. Noget navn er ikke bevaret, og vi kan kalde disse mestere efter den forestillingskreds, som har præget tavlerne.

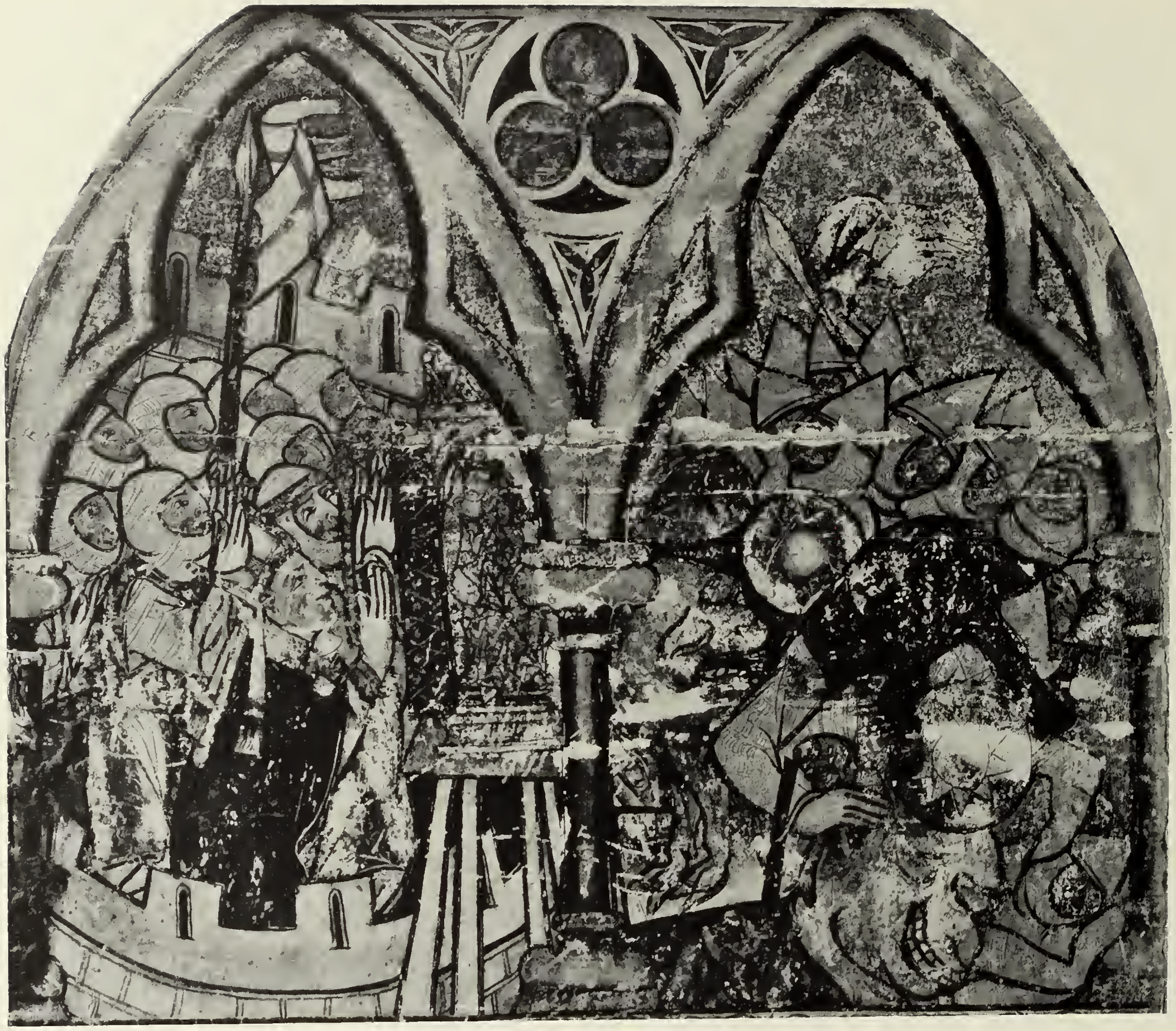
Tidens betydeligste arbeide er som nævnt tavlen fra Dale. Maria, som gotisk skjønhet, holder sin smale haand om barnet, som velsignende hæver sin lille høire i veiret. Rummet over vimpergen fyldes av to engle med store dekorative vinger, som fra rammen svæver ned. Sidefelterne har fremstillinger av Marias mirakler, og vi kan, da der kjendes flere billeder fra Dale, kalde denne betydelige kunstner for «Maria=Miraklers mester» efter dette hovedverk i vor kunsthistorie.



Ødelanden og djævelen. Dale-antemensalet.

Her har vi fortællingen om ødelanden, som har mistet alt sit gods og guld og for at faa sine skatter igjen forskrev — ikke sig selv — men sin hustru til fanden. Tilhest ser vi fanden forhandle med ødelanden, som paa det næste billede graver op av jorden kar av sølv og guld, mens hustruen staar og ser paa. Nu gjælder det at faa hustruen avsted, og under falske forestillinger drar de til det avtalte møtested med fanden. Hustruen aner imidlertid uraad og ber at faa gaa ind i nærmeste kapel hvor hun ber jomfru Maria om hjælp. Maria følger, ukjendt for manden, i hustruens sted med til djævelen, som da blir rasende over at bli snydt for en sjæl, hvorefter manden dypt angrer.

Den anden fortælling fører os til orienten. Det er legenden om tyrkerhovedet. I Tyrkiet elsket en ridder en kongedatter. Da de ikke fik hverandre, døde kongedatteren, og ridderen besøkte hende i graven. Dette merket folk, og da de vilde undersøke dette, saa hørte de fra graven en stemme: «Den som ser mig gaar tilgrunde, de som

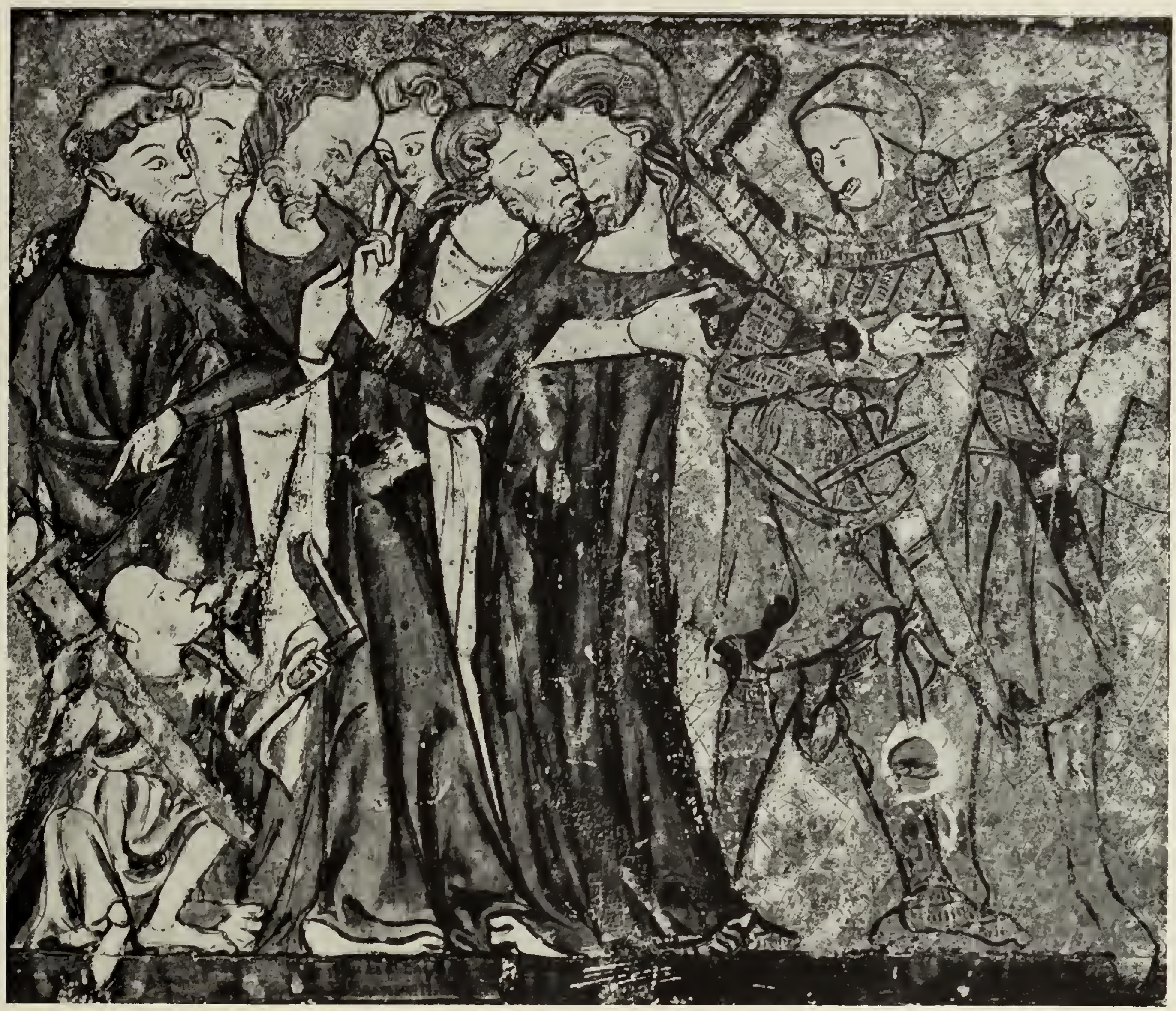


De kristne i bøn før slaget og kampen mot hedningerne. Dale=antemensalet.

følger mig skal seire». Man grov og fandt et hode, som tyrkerne satte paa en fanestang og drog mot Konstantinopel. De kristne faldt om, og murer styrtet ned, indtil man bønfaldt Maria om hjælp, som saa fik hodet uskadeliggjort saaledes at de kristne atter kunde seire.

Hvad der her har interesseret kunstneren, er kampscenerne. Vi ser hedninger og kristne mot hverandre, ser hvorledes tyrkerhodet jager de kristne hære paa flugt, vi ser videre inde i byen de kristne krigere i andagt foran Maria=billedet, og tilslut hvorledes hodet blir slaat istykker og hedningerne jaget paa flugt.

Hvad der ved billedet først falder i øinene, er arkitekturen, som spiller en saadan rolle i billedets økonomi. Langt sterkere end tidligere fremhæver han disse motiver, og de faar nu en større plads at fylde. Gjennem arkitekturen holder han fast billedets figurrike og bevægede optrin, de bringer ro og samtidig kontrastvirkning ind. Der kommer f. eks, over slagbillederne noget koncentreret, man faar likesom et gløt av kampen gjennem buernes aapninger. Han sprænger altsaa ikke den gamle indramning, han markerer den yderligere og gjør den langt rikere. Hele den moderne høigotiske

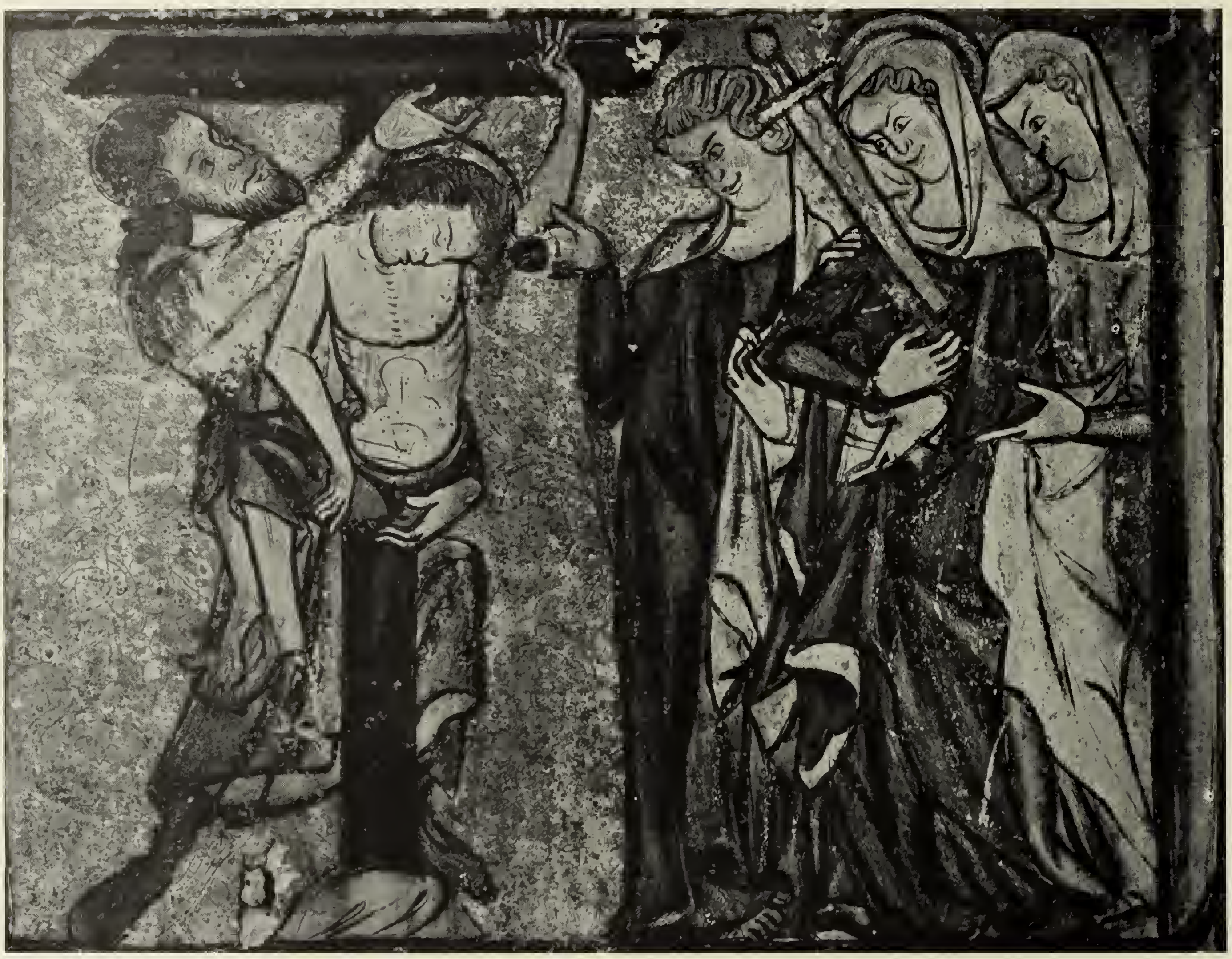


Judaskysset. Nes-antemensalet.

arkitektur med den dekorative rigdom føres ind. Maria sitter under en rik gotisk vimperg med krabber og fialer (disse vimperger kom først i bruk ved St.e Chapelle). Arkitektoniske buer med rike søiler og baser fortsætter omkring billedfremstillingerne. Der er roser i form av trepas, firpas, fempas og sekspas — foruten andre dekorative motiver. — Her har glæden over geometriske figurer faat et helt ornamentalt uttryk, og arbeidet virker næsten som en propaganda for den nye arkitektur, paa samme maate som renaissancemalerne stadig i sine billeder reklamerer for de moderneste arkitektoniske ideer som er oppe i tiden.

Det nye kommer ogsaa frem i det plastiske over selve linjespillet. Det er den store stil som nu raader. Unggotikens ofte litt smaapirkete strekbehandling er som blaast væk. Marias dragt falder stort og næsten høitidelig ned, kappefolder draperer sig tungt om figurerne. Det avmaalte fra en stils høide har præget hans menneskefremstilling.

Farverne er rike og høit opstemt. Det aristokratisk-heraldiske gule og røde med markerte sorte streker gir arkitekturen noget glansfuldt og festlig. Hertil kommer sterkt



Korsnedtagelsen. Nes=antemensalet.

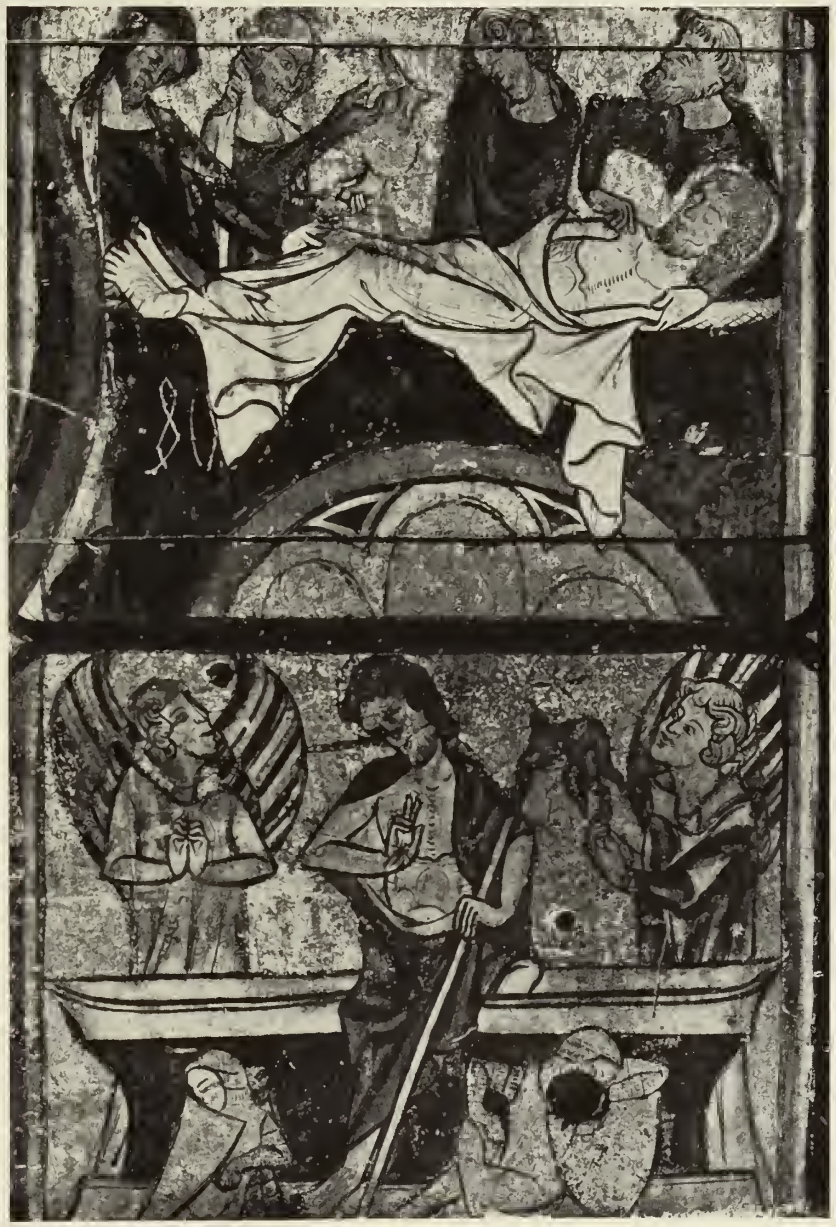
koloristisk utnyttet rustningernes og vaabnenes sølv, som yderligere øker indtrykket av fest. Av særlig interesse er karnationen, hvor hudfarven gjennem lagvis paamaling har faat en egen emaljetone, hvor brunlige og rødlige ansigtsfarver er arbeidet ind.

Et andet arbeide meget nær samme mester mener jeg vi har i Nestavlen. Det er et passionsbillede. Den samme kunstneriske høide, den samme faste strek. Detaljer som profilbehandlingen av englenes ansigter synes mig næsten at ha signaturens tydelighet. Vi har nu gjennem dette arbeide et klarere begrep av Mirakelmesterens kunst, og i Nestavlens flotte skissemæssige stil er der kommet noget langt mere individuelt og lunefuldt end i det langt rikere og kostbarere Dale=arbeide.

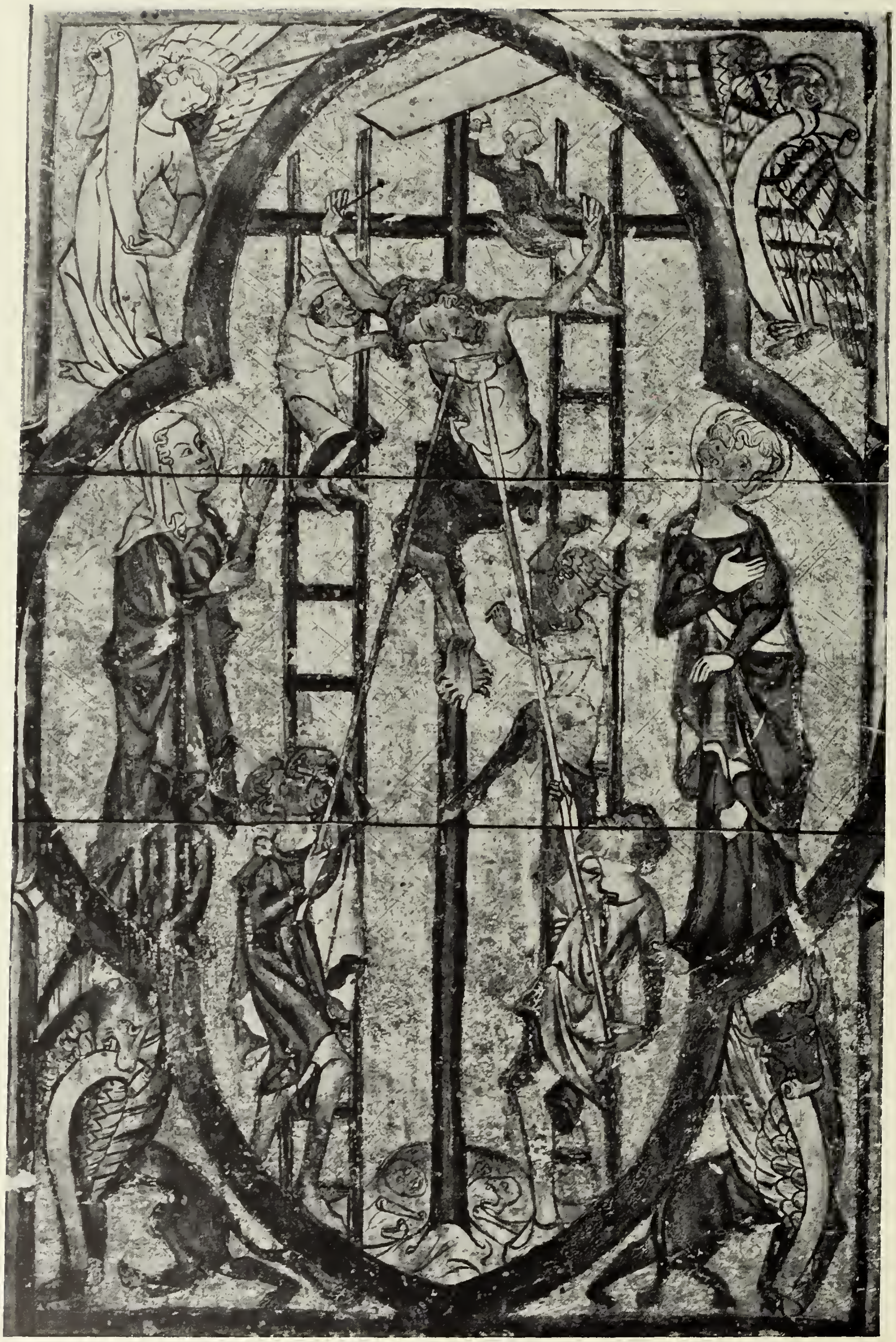
Nes var et litet anneks til Dale, og det ligger nær at tænke sig, at naar hovedkirken hadde faat sit store festlige prydstykke, syntes man ved den lille kirke ogsaa, at man maatte skaffe sig et lignende i den navngjetne kunstners stil inde i Bergen. De fik et billigere og flottere arbeide — et mere impulsivt og for Mirakelmesterens kunstopfatning mere oplysende. Desuten er det langt bedre bevart. Her kommer hans kompositioner, hans modellering av den enkelte figur ganske anderledes til sin ret end ved Daletavlen, hvor det hele pressedes ind i arkitektur. Hvor fast er ikke hver enkelt skikkelse formet, som f. eks. engelen over firpasset, hvor bestemte og markerte er konturstrekene, næsten som ramme om figuren, mens de gule og røde farver mot sølv og guld brytes og formelig leker mellem indramningen, forskjellig avstemt som de er. Hver enkelt figur faar sin egen avgrænsede koloristiske opgave, som saa led for led føies sammen til et hele. Han fører en række halvtoner ind, bringebærrødt, lilla og graalige toner. Det hele er koloristisk stemt høit op, alt er likesom hastigere, mere skissemæssig, hvilket for os gir arbeidet en yderligere kunstnerisk charme. Sølvfarverne fra Dale-antemensalet gaar igjen. Karnationen er paa Dale-antemensalet langt mere omsorgsfuldt behandlet. I forhold til hvad der i middelalderen forlangtes av omsorgsfuld behandling av tunge glansfulde farver, kan man gjerne si, Nestavlen er den første skisse i norsk kunst. Billedet virker næsten som en flot undermaling. Det er interessant, at den svenske maler Zorn stanset op fuld av beundring foran dette billede og sa: her er en av mine forgjængere.

Netop ved dette skissemæssige skal Nes-antemensalet danne et skille. Farveovergange og schatteringer blir langt flottere og rikere utnyttet end tidligere. Dog, i denne sprængning av den gamle farveoverlevering ligger en kime til nedgang, som flere av vore senere tavler bærer tydelige spor av. Naar sprængningen som her holdes oppe av en stor begavelse, er dette et yderligere moment til kunstnerisk rigdom. Senere merker man jo ofte, hvor farlige den slags naturer er for sine omgivelser, det gjælder i middelalder som i vor egen tid.

I Nestavlen har denne arkitektoniske agitator — sikkert av kunstneriske grunde, opgit den arkitektoniske indramning. Fremstillingerne er som tavler stillet ind, og gjennem denne ordning faar vi en helt ny form for antemensaler som i fremtiden stadig vil bli fulgt og bli bygget videre paa. Det er monumentalmaleriets kvadratiske fremstillinger passet ind i antemensalets former. Vor mester lar baand, som senere blir bredere og bredere, skille fremstillingerne. Derved træder de enkelte billeder og kompositioner ganske anderledes frem, det arkitektonisk bundne avløses paa en maate av det enklere fortællende. Men derved maa der lægges en anden



Gravlæggelsen og opstandelsen. Nes-antemensalet.

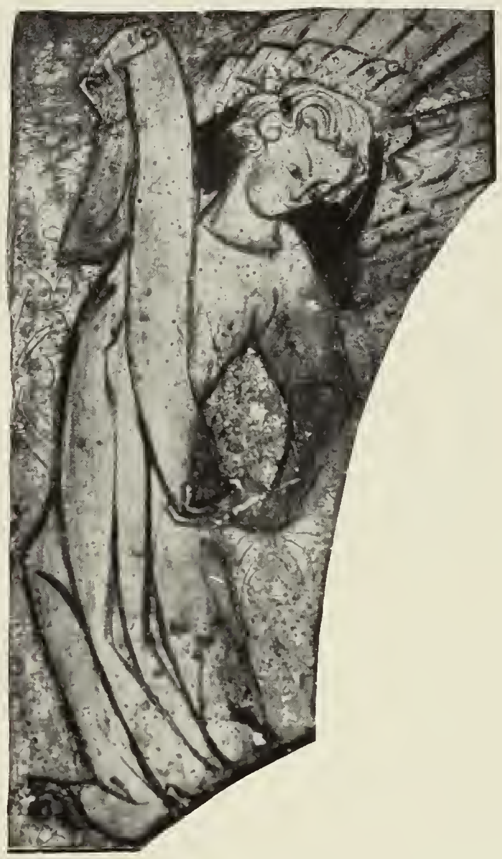


Korsfæstelsen. Nes=antemensalet.

vegt paa kompositionen. Det sammentrængte løses, og vi ser at han lar motivet saa at si frisemæssig rulle op. Det kommer særlig frem i Judaskysset og korsnedtagelsen.

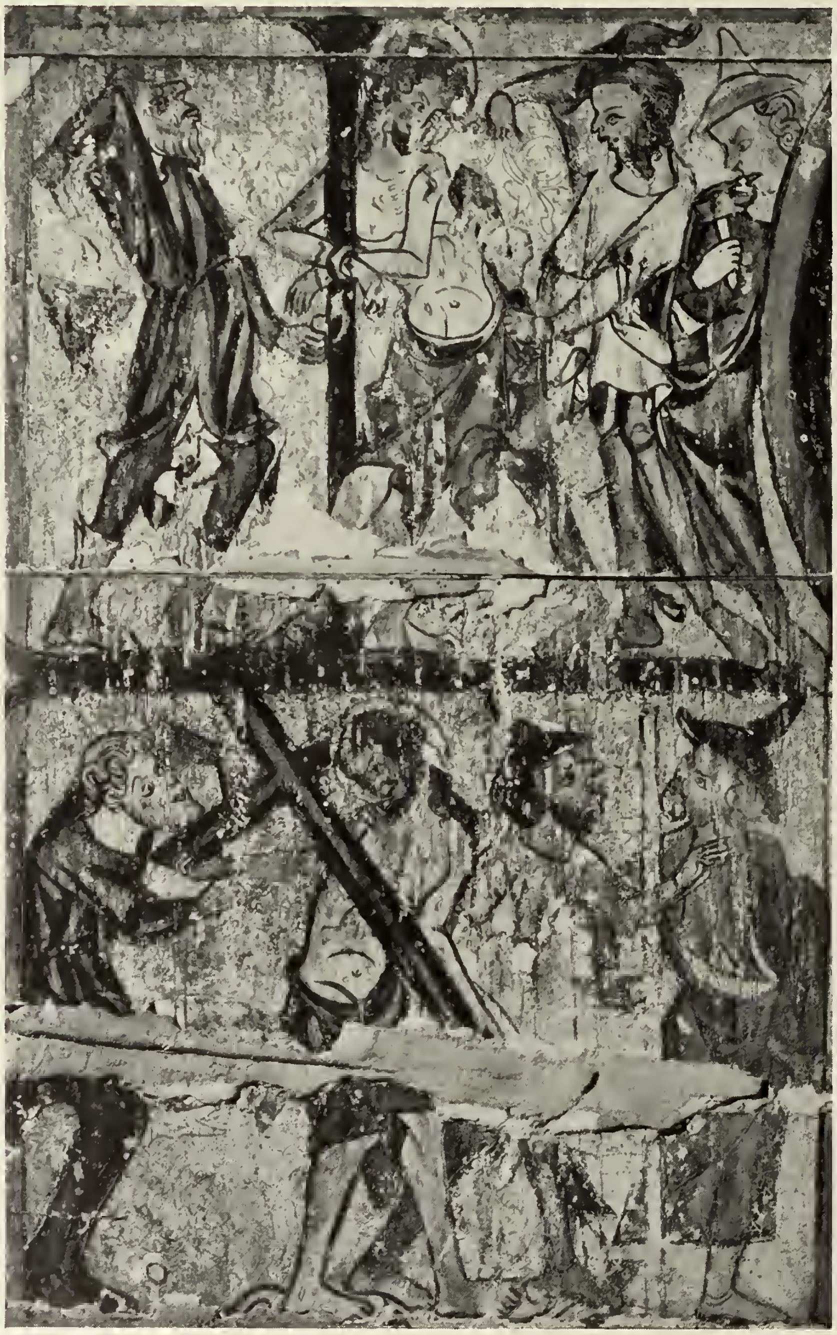
I Judaskysset har vi en større gruppe mennesker i jevn fremadskridende gang. Det er en langsom bevægelse over det hele, ikke en larmende menneskehop som i Oslokunsten. Ogsaa her er Kristus midtfigur, men komponert ind mellem soldater og apostler med forræderen klyngende indpaa sig.

Kristus som det markerte midtpunkt gaar igjennem alle fremstillinger, ved hudfletningen og gangen til Golgata. Hudfletningen er et bevæget motiv i gammel stil. Ved gangen til Golgata og korsnedtagelsen har vi et rolig motiv med flere personer sat mot et mere bevæget parti. Gravlæggelsen og opstandelsen er stiliserte og vikningsfulde gotiske kompositioner med en beregnet utnyttelse av de vertikale og horisontale linjer. Tydeligst kommer den nye komposition frem ved at stille Kinsarvikmesterens korsfæstelse ved siden av Nesmesterens. Man vil da med lethet se hele forskjellen. Hos den ene den gamle bundne kompakte komposition, med figurerne som paa rad fylder rummet. Nesmesteren bringer variation ind baade ved figurernes forskjellige størrelse og deres plads. Og der kommer luft ind mellem de forskjellige personer, de modelleres saa at si frem. Og for at binde det hele sammen reiser han parallelt med korset stigerne, som geometrisk indrammer selve Kristus paa korset. Nestavlens mester bryter med hele det arkitektoniske utstyr, hele det dekorative blendverk, glemmer dog ikke, at han tilhører en stor arkitektonisk tid med følelse for det matematiske i en komposition. Og dette gir hans korsfæstelse en enestaaende stilling i vort middelalderske maleri.

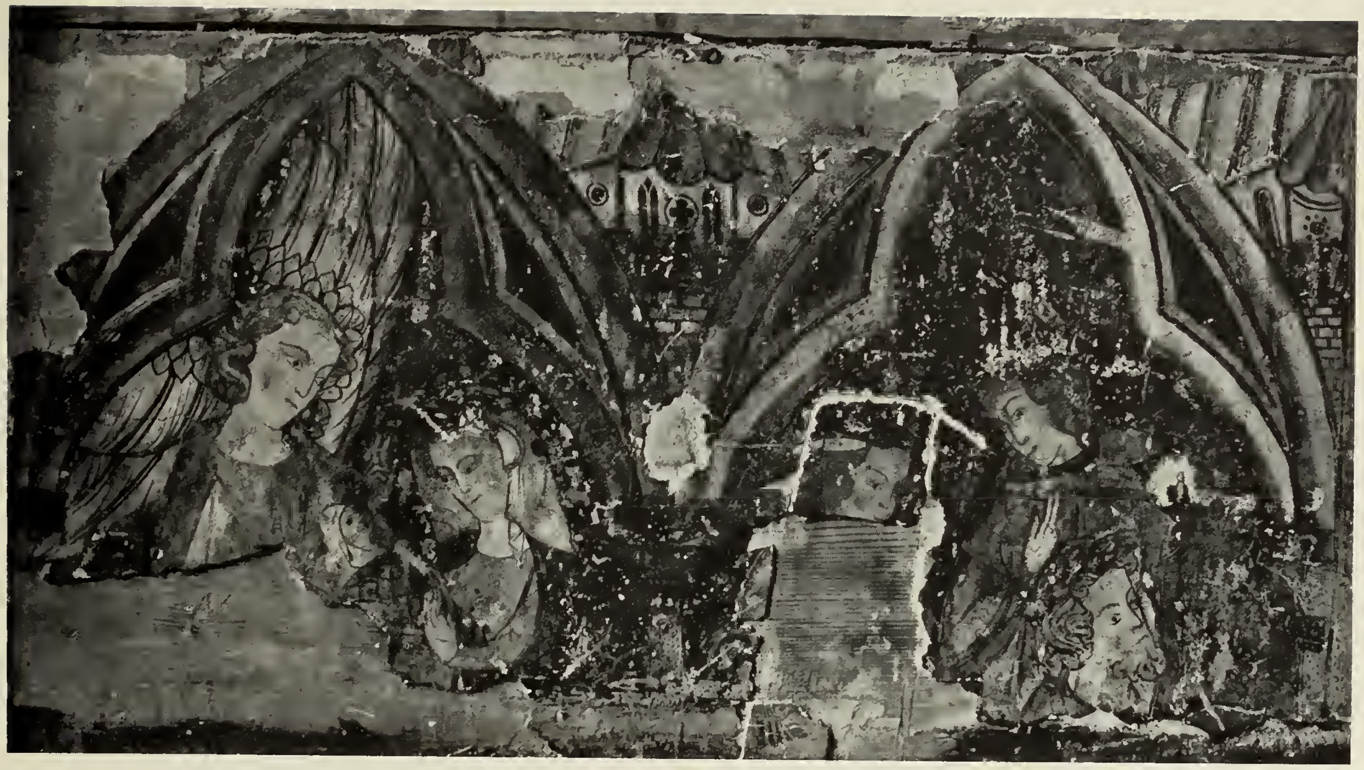

Engel. Nes=antemensalet.

Hvorfra stammer denne kunst? Det forekommer mig utvilsomt at vor mester har været i Paris. Han er helt jevnbyrdig med de store mestere dernede: Ludvigspsalterets mester og den navngjetne Honoré. Man kan vanskelig tænke sig vor mester uten den førstnævnte store pariserkunstners indsats. Men der findes ogsaa, særlig ved et par av de realistiske krigeransigter, antydninger som i mester Honorés kunst er kommet til uttryk. Som vor vestfaçades store billedhugger i Nidaros har Mirakelmesteren i selve Paris latt sig paavirke av de kunstnere som paa hans tid arbeidet der, optat det spirende i tidens kunstfølelse og paa sin maate bearbeidet dette. Hvorvidt han er nordmand eller utlænding, kan vi ikke avgjøre, heller ikke hvilke veie han har tat for at naa fra Paris op til Bergen. Ikke vet vi, om veien f. eks. er gaat over London eller Øst=England. Der kan kun med bestemthet sies, at under den franske kulturbølge som under Magnus Lagabøter og hans efterfølgere paa saa mange omraader kom op til vort land, der vil Maria=Miraklers mester ved siden av Vestfaçademesteren i Trondhjem staa som den markerte kunstnerpersonlighet. Hans kunst har været med at præge vor senere stilutvikling.

Det er litt vanskelig likeoverfor middelalderske kunstnere at bruke det i vor tid paa saa mange maater tydede og ofte mistydede ord: geni. Vi kræver saa meget individualisme og saa meget særpræget i personligheten, som middelalderens kunstnere slet ikke stræbet imot. Det var det almene de vilde gi uttryk for. Men det at gi fuldlødig uttryk for en tids kunstneriske følelse, likesom at samle bestræbelserne i sig og løfte det op frit og høit, saa alle tider som vil, maa se det — gir dette ret til at kalde en personlighet genial — saa har Maria=Miraklers mester ret til denne karakteristik. I ham har høigotik fundet et for alle tider fuldlødig uttryk.



Passionsbillede. Nes=antemensalet.

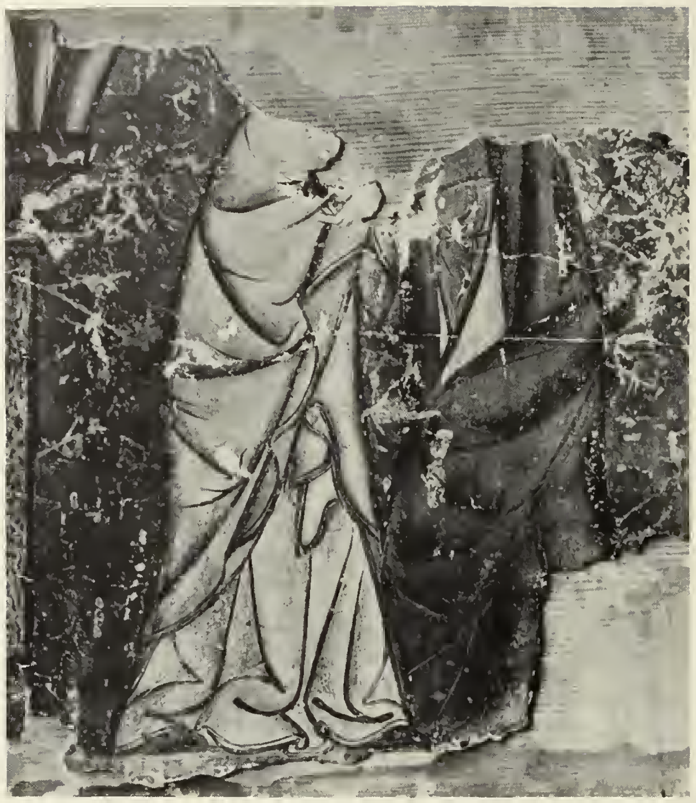


Kristi fødsel og kongernes tilbedelse. Hammertavlen.

MARIA-LEVNETS MESTER

Mirakelmesterens kunst maatte virke eggende paa de kunstnere i Bergen som bygget paa den gamle stil fra Kinsarviksmesterens tid. Det er vel kjendt i gammel og ny kunsthistorie, dette, at utprægede personligheter ikke blot virker gjennem elever og efterfølgere, men at ogsaa de samtidige, ja ogsaa de ældre, kommer ind under deres indflydelse. Michelangelos samtidige f. eks. er tydelig nok præget av hans kunst, og vi ser i nyere tid malere som tilhører ældre stilretninger, optar i sin kunst de nye problemer som er fremsat, og søker at arbeide det nye og det gamle kunstneriske syn sammen. Det er klart, at Mirakelmesterens syn paa kunsten har vakt opmerksomhet, været diskussionsemne i «kunstneriske» kredse i Magnus Lagabøters og Erik Magnussøns Bergen. Nu var de kunstneriske brudd ikke saa voldsomme i middelalderen som nutildags. De gamle hadde mindre anledning til at forhærde sig og de unge til at bli radikale. Middelalderens store og smaa kunstnere var «publikumsmalere», d. v. s. publikum og malere holdt saa nogenlunde skridt med hverandre. Men Bergens publikum har tydelig holdt paa Mirakelmesteren. Det ser vi bl. a. derav, at kunstnere av helt væsensforskjellig art og av konservativ lægning blir paavirket av hans kunst.

Hovedverket i denne ældre konservative stil er desværre helt en ruin, men av det som er igjen, forstaar man, at vi her har staat likeoverfor en meget betydelig kunstner, kanske endogsaa en av de betydeligste, som med røtter i den gamle tid har søkt her i Norge at arbeide ind det nye i sin kunst. Hans verk er tavlen fra Hammer med



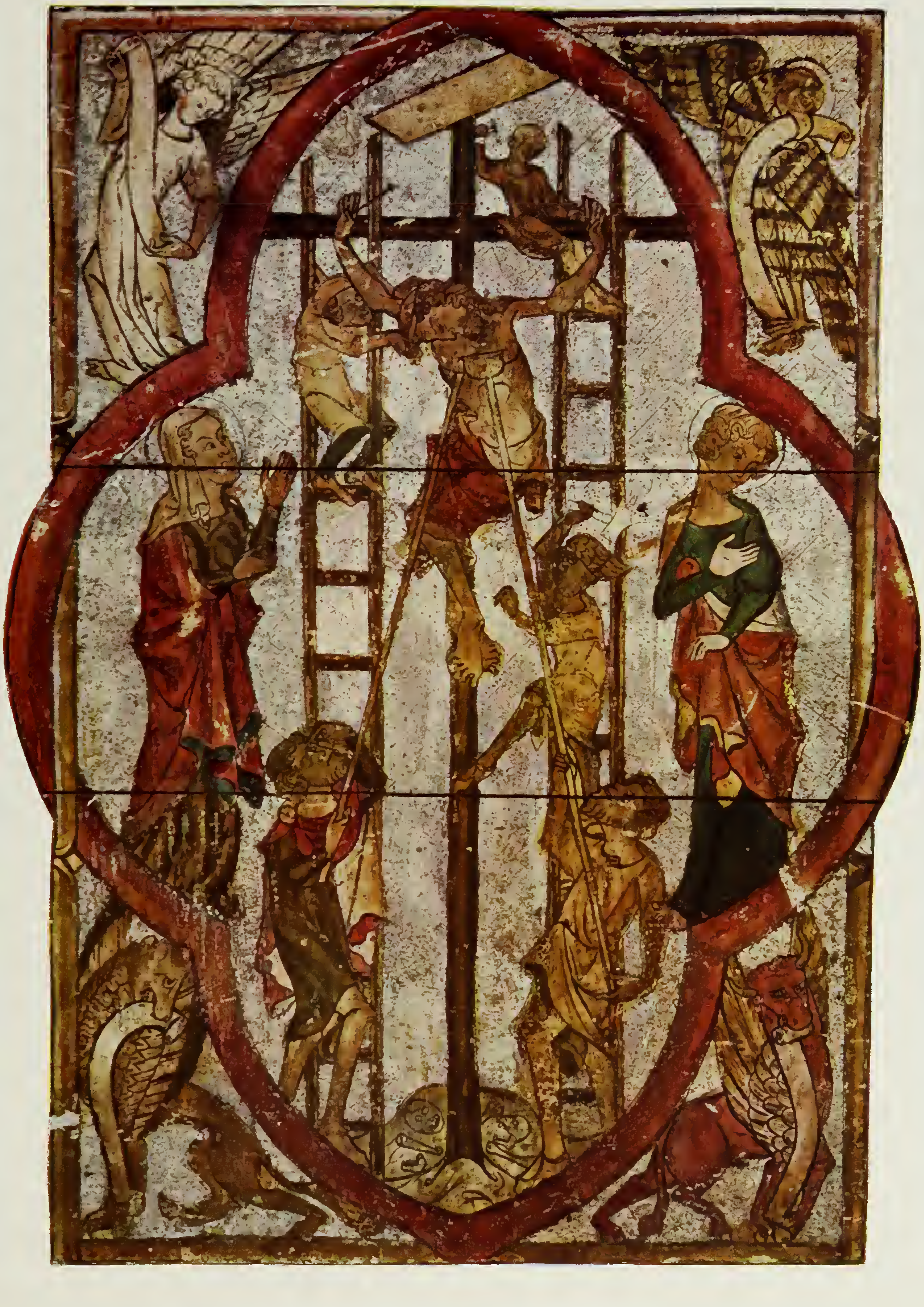
Marias og Elisabeths møte. Hammertavlen.

fremstillinger av Marias levnet. Kompositionen bygger han op paa arkitektoniske buer. Over disse har han det ældre motiv med mure, taarn og spir, symboler for det himmelske Jerusalem. Dette motiv, som er uorganisk og tungt at flette ind i kompositionen, har han konservativt holdt fast ved, mens Mirakelmesteren har utelatt dette og istedet over buerne sat ind geometriske figurer og tegn. Istedenfor den gamle symbolske ornamentik en liten rationalistisk haandbok over cirkelens delinger. Ved vimpergens bladverk har «Maria-Levnets mester», som vi vil kalde ham, gaat et skridt videre end sit forbillede, idet en fuldstændig realistisk planteverden stikker frem fra stenarkitekturens skraabjælker. I foldekastene er han ogsaa den store stils mand.

Det er jo yderst litet vi kan se av denne ruin, nogen hoder, et par hænder, en del dekorative motiver, samt et par figurer, blandt disse Marias og Elisabeths møte, hvor figurerne er helt høigotisk opfattet. Man husker to slanke unggotiske kvinder fra Trøndelagen ved behandlingen av samme motiv, og som motsætning hertil disse rike foldeindhyllede skikkelser. Man forstaar ved saadanne arbeider den plastiske stigning, som den nye strømning repræsenterer i vor kunst.

Av hoder er der egentlig kun tre grupper vi har bevaret, nemlig fra fremstillingerne av Kristi fødsel, de hellige tre kongers tilbedelse, samt fremvisningen i templet. Man skal i den hele gotiske kunst lete efter ædlere hoder. Her er ingen individualisme, intet forsøk til karakteristik. Det er likesom kun et fælles uttryk for mennesket i andagt, for mennesket som bøier sig for guddommen. Det er unge mænd, det er ældre, det er kvinder, og det er engle, ridset op med nogen faa og enkle linjer; men hvad man her føler, er at aarhundreder har været med at føre streken. Her er intet tilfældig, og selv om vor mester nok har lært av den nye sterke kunstneriske kraft som han har møtt paa sin vei, saa hører han dog i kunstens verden til de store som ser tilbake.

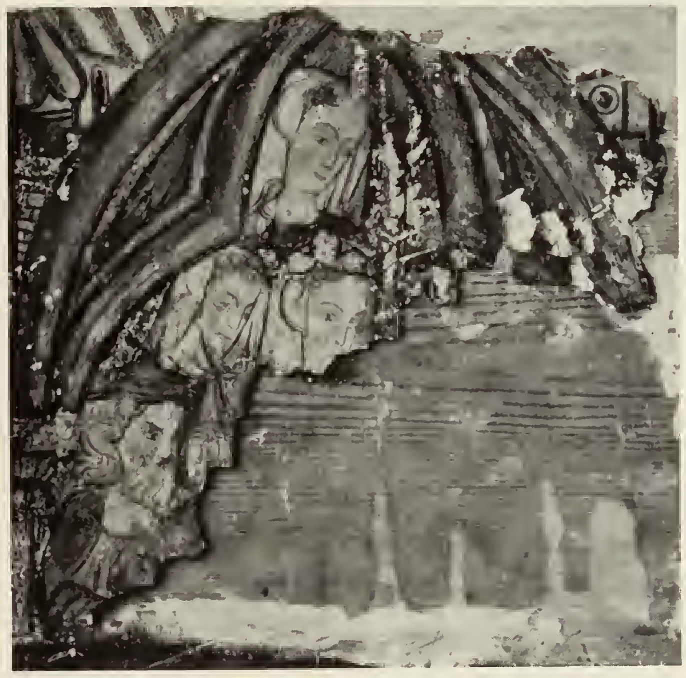
Slegtskapet mellem denne mester og brudstykket fra Fet er klart. De har samme koloristiske stil: den tunge, enkle unuancerte farvefølelse. Ingen modellering i farve. Den gamle høikirkelige polykromi behersker billedet i motsætning til Bergensmestrenes opstemte farver med lys- og skyggebehandling. Det falder saa naturlig i «Levnetsmesterens» kunst at se en fortsættelse av de geistlige traditioner. Det er i disse arbeider et andet strømdrag, og det er av betydning at fæste sig ved dette. Det dype alvor, det ceremonielle som er over disse verker, lar en ane en mere høikirkelig kunstretning. Det er en selvfølge, at under en saa sterk produktiv tid maa ogsaa en ældre, mere konservativ smak krystalliseres ut i kunst. Det er den gamle, strengere smak, med



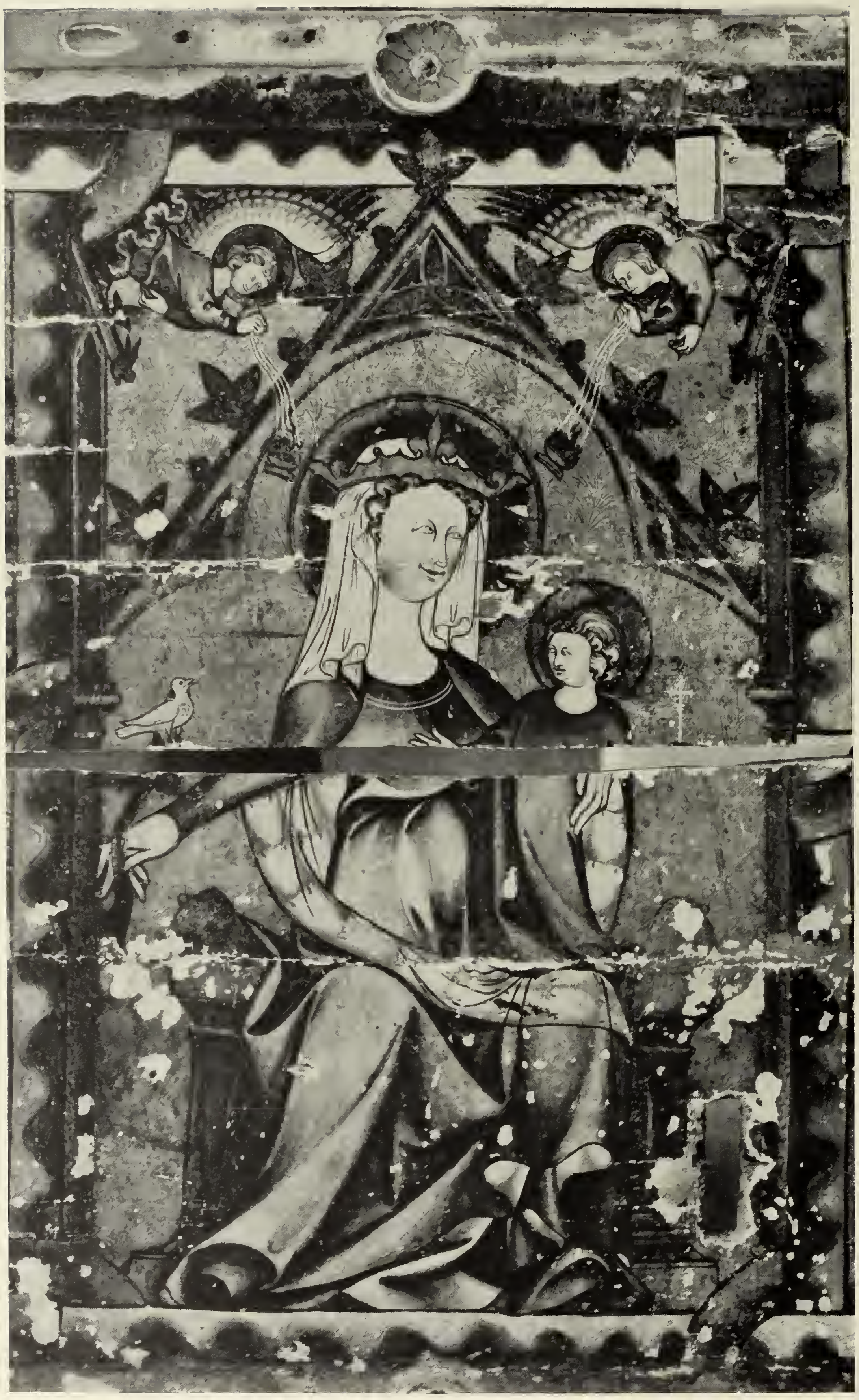
KORSFÆSTELSEN. NESTAVLEN

høikirkelige traditioner, med mere ceremoniel optatning av hele det kirkelige liv som holder sig ogsaa under høigotiken. Vi ser for os en kreds mænd, kanske særlig høiere geistlige, som stiller andre krav til kunsten end den Mirakelmesteren repræsenterte. De krævet det fornemme, det beherskede, det aristokratisk tilbakeholdne, og deres mand under høigotiken var Levnetsmesteren, likesom brudstykket fra Fet repræsenterte denne smaksretning under unggotiken. Her fandt de igjen de strenge religiøse kompositioner, den gamle arkitektoniske opbygning og den dype ceremonielle farve.

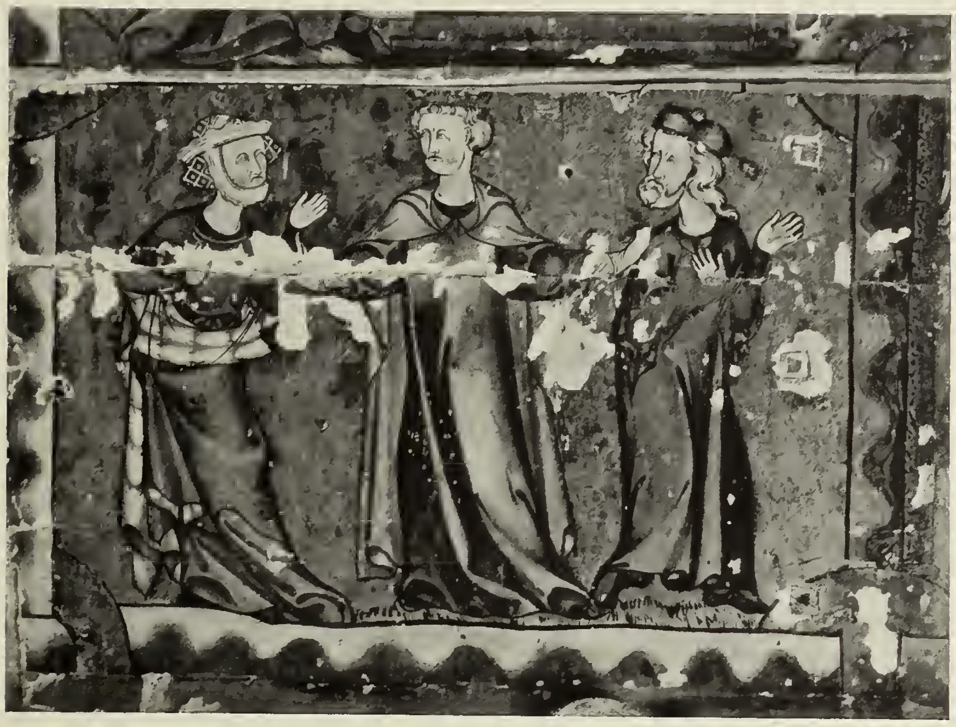
Der var altsaa to forskjellige «retninger» i det bergenske maleri. Hvordan det personlige samarbeide mellem «kunstkredsene» i byen i denne tid har været, er ikke godt at si. Det er mulig man paa dette omraade kan gjøre studier i det moderne kunstliv, og det har i saa tilfælde neppe været bare gjensidig anerkjendelse at høre. Koloristernes høit opstemte farvefølelse og opstykning av farveflaten har sikkert ikke altid været naadigt behandlet fra «Levnetsmesterens kreds», og disse folk har da samlet sig om noget, som man med et moderne uttryk vilde kalde «det monumentale i kunsten», og som de mente var truet under de moderne artisters letsindige lek med farven. Under dette tok Levnetsmesteren av det nye den sterke forenkling av linjen, som blot yderligere øket «retningens» sands for det monumentale. Ogsaa den rikere haarbehandling og de realistisk dekorative motiver paa arkitekturen tok han med — saa meget gav han gjerne den nye tid, — det hadde mindre betydning. Igjen blir en steil og alvorlig mester, som i middelalderens ceremonielle kultur ikke blot saa en kunstnerisk magt, men ogsaa en religiøs. Og han vernet disse værdier han elsket, med de vaaben han eiet — linjen og farven!



Fremvisningen i templet. Hammertavlen.



Maria. Oddatavlen.

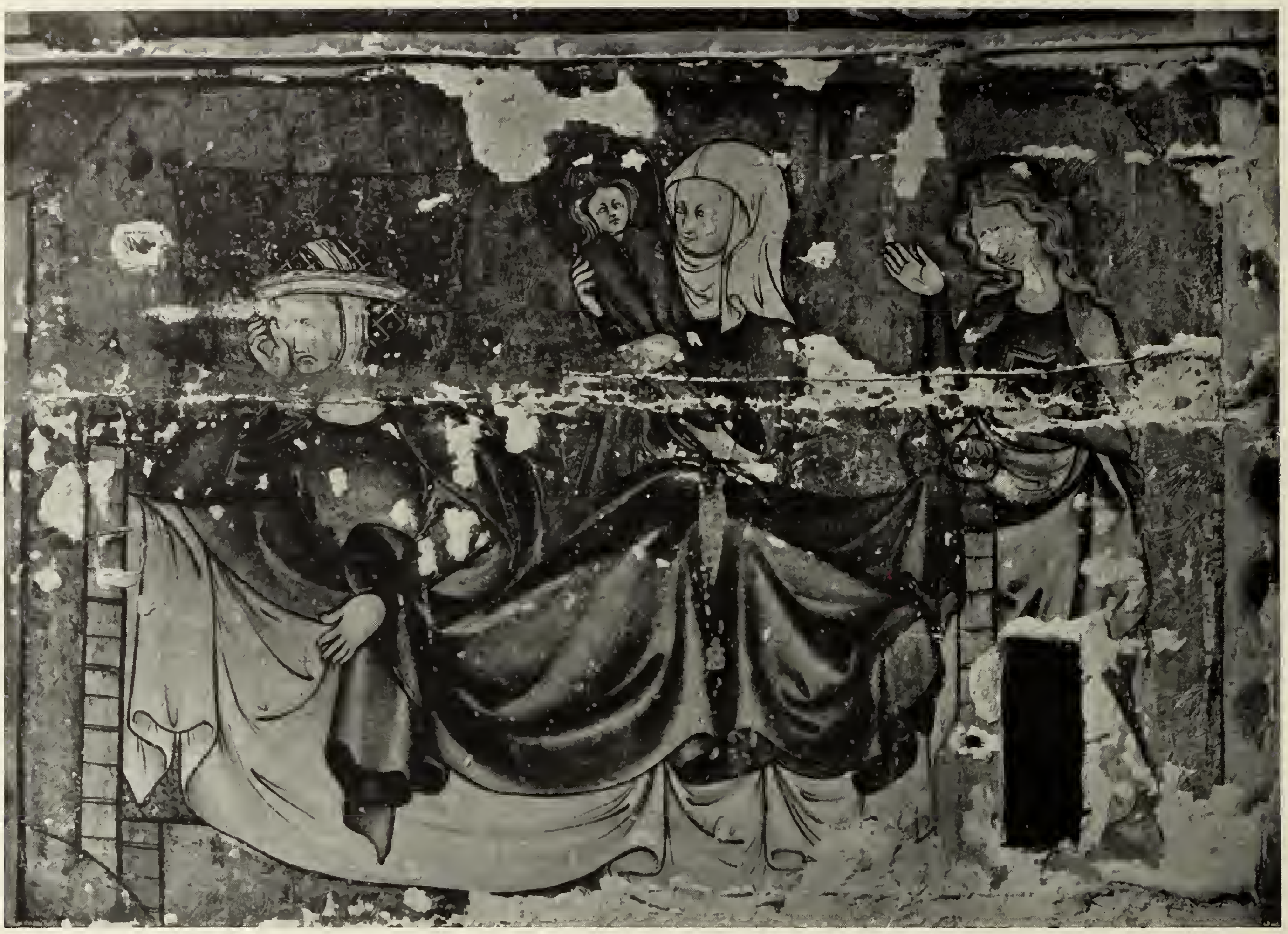


Anna og Joakim utvises av templet. Oddatavlen.

MARIA-LEGENDENS MESTER

Men forbindelsen med England hørte ikke op, fordi en stor franskpaavirket kunstner hadde slaat sig ned i Bergen. Man kan formelig høre de engelskvenlige i Bergen fremdeles gaa og tale om ørikets kunst. Den franske modekunst fandt de selvfølgelig høist merkelig, der var herlige farver og liv over billederne — men i England var man kommet endnu længer. Hvordan de middelalderske æstetikere uttrykte sine engelske kunstsympatier, vet vi ikke, men de grunde som dikterte denne forkjærlighet, var først og fremst det maalbevisste arbeide henimot monumentalitet, som her ydes. I Frankrike er maleriet fra begyndelsen av bokkunst. Ikke siden, men boken som helhet er gjenstand for utsmykning. I England faar den enkelte figur et ganske andet selvstændig liv, blir saa at si arbeidet plastisk frem. Dette gir tillike den begyndende realisme et godt støt fremover. I England og Italien hadde man en følelse av, at det at lage et maleri var noget ganske andet end at illustrere en bok. Maleriet var i disse lande en kunst for sig, som hadde sine egne love og brøt sine egne veier.

Disse engelskvenlige fik sin kunstner i den merkelige mester av Oddatavlen med fremstillinger fra Marias barndom. Det er de apokryfe evangeliers skildringer av Marias forældre og hendes barndom, som vor mester har benyttet. Nederst tilvenstre ser vi ypperstepresten vise Anna og Joakim væk fra templet og skille egtefolkene fordi de ikke var velsignet med barn. Det næste billede viser Maria fødsel, dernæst hendes fremvisning i templet, samme motiv som paa Tizians berømte billede, samt tilslut hendes

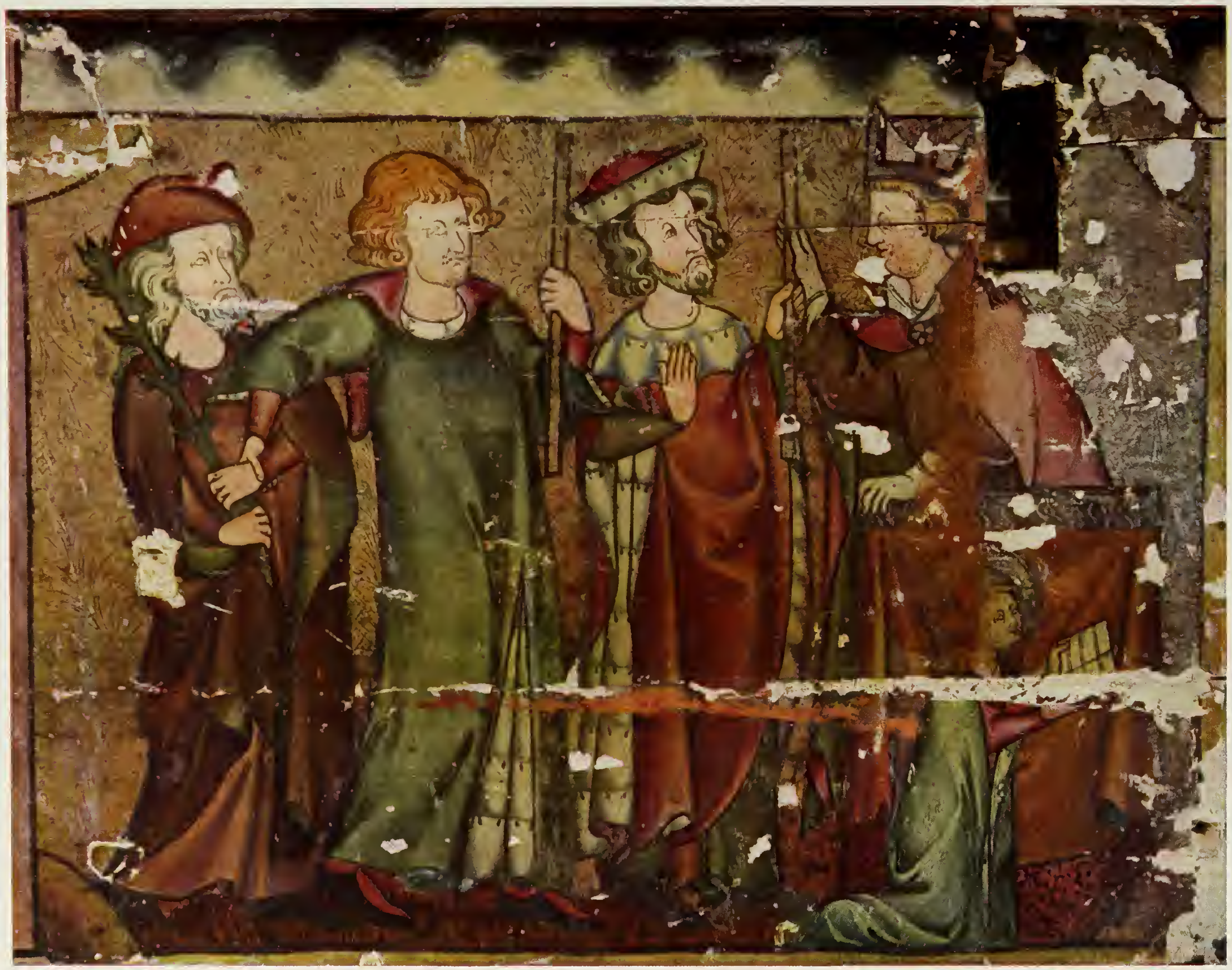


Marias fødsel. Oddatavlen.

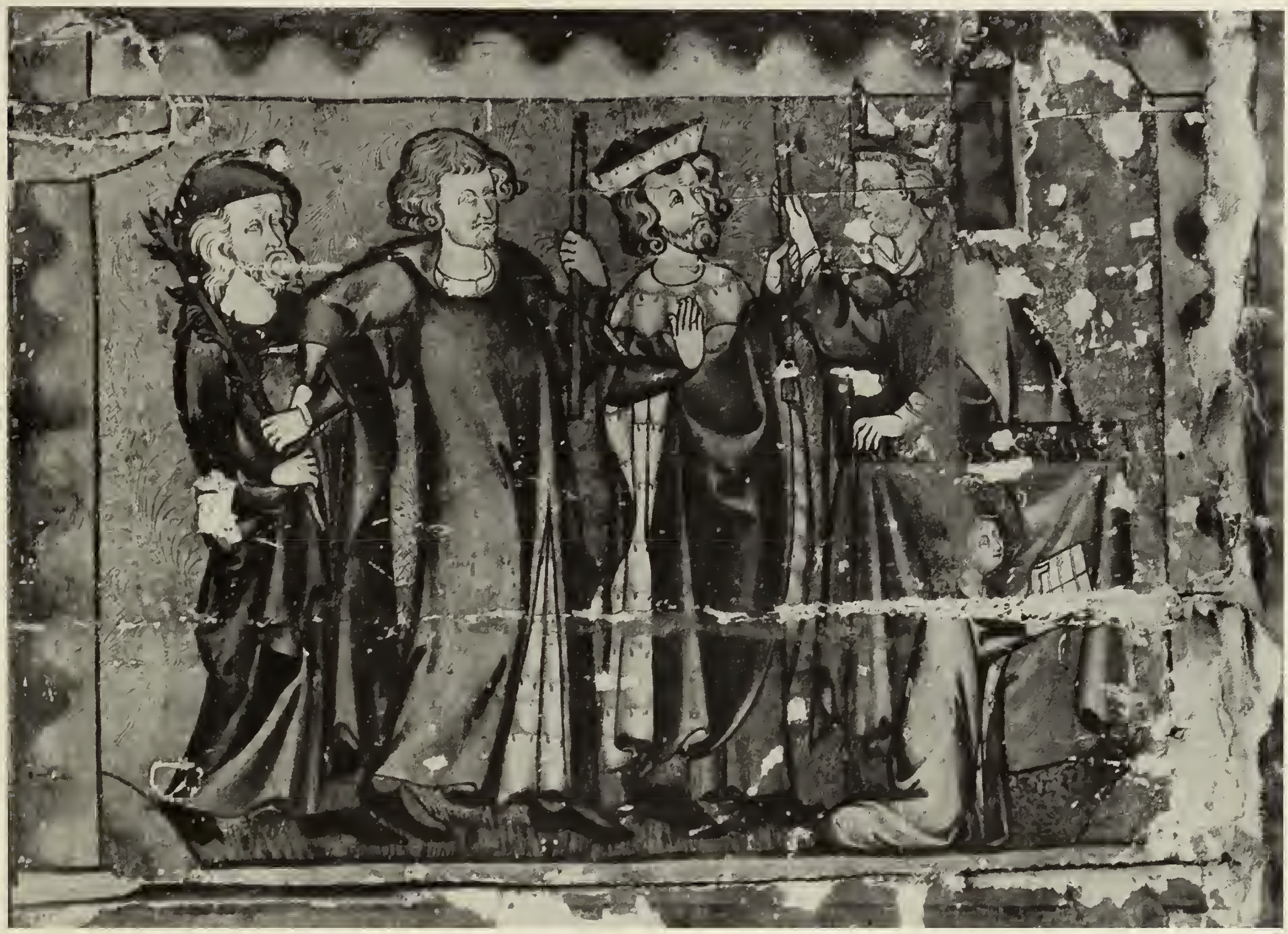
trolovelse — Rafaels likesaa berømte motiv. Legenden fortæller, at da Maria var tre aar, førte forældrene hende til templet, hvor hun med største lethet gik op de 15 tempeltrin uten hjælp, som om hun var en voksen jomfru. Maria blev saa optat blandt tempeljomfruerne og blev i templet. Paa billedet ser vi den lille Maria saa selvfølgelig staa paa templets par øverste trin, mens forældrene er fulde av forbauselse over sin merkelige treaars pike.

Da Maria blev 15 aar gammel og ikke vilde gifte sig, kaldte yppersteпresten sammen en folkeforsamling og meddelte Marias beslutning, hvorigjennem hun foragtet Guds bud. Han bød da den næste dag, at alle ugifte mænd av Juda stamme skulde indfinde sig, medbringende sine stave. De kom, og blandt dem en gammel enkemand Josef, som kun hadde indfundet sig paa prestens uttrykkelige bud. Ypperstepresten bad nu foran alteret om tegn. Da hørtes en stemme fra himlen, som sa, at Gud hadde utset den til Marias egtemand, hvis stav grønnedes. Vi ser frierne med de tørre stave, gamle Josef derimot med sin blomstrende. Maria ligger paa knæ ved siden av ypperstepresten ved alterets fot.

Karakteristisk hos vor mester er først den realisme i menneskeskildringen, som her er kommet ind. Realismens fødsel er et langt og interessant kapitel i kunstens historie og kan ikke tilskrives nogen enkelt tid eller noget enkelt land. Alle tider og land har ydet sine bidrag, men at engelsk kunst paa en eiendommelig maate har bidraget til det middelalderske virkelighetsstudiums utformning, har jeg gjentagne ganger



MARIAS TROLOVELSE FRA ODDATAVLEN



Marias friere. Oddatavlen.

fremhævet. Med den engelske indflydelse i Flandern kan realismens blomstring i dette land for en del føres tilbake til de britiske øer. Paa sine første stadier med hele den vaagnende interesse for mennesket og menneskeskildring har vi den i vor kunst omkring 1300. I Trondhjem findes en række fremragende arbeider med en rammende og sikker menneskeskildring, kunstnere som til alle tider vil hævde sin plads blandt realismens mestere.

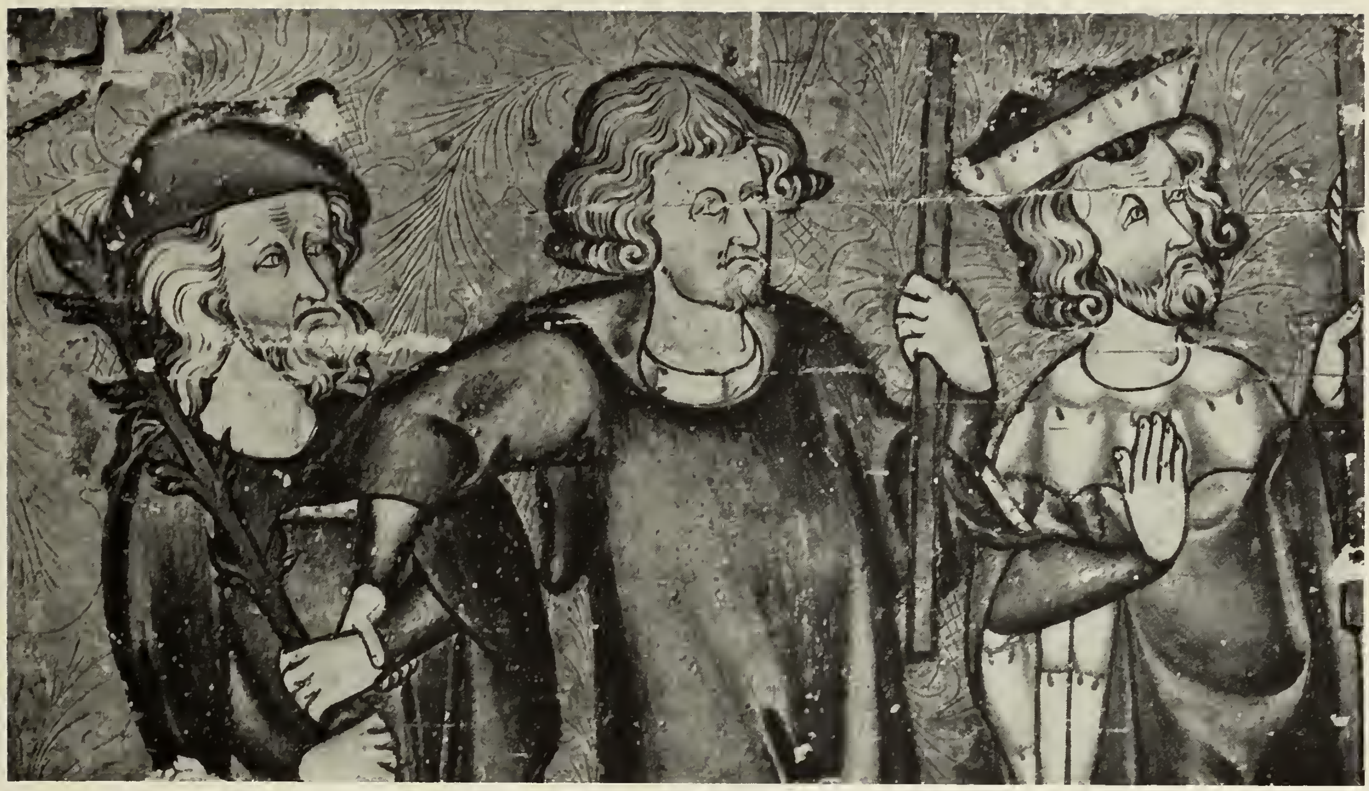
Paa malerkunstens omraade indtar vor Legendemester en lignende stilling. Her er for første gang i vor malerkunst en virkelig karakteristik forsøkt. Tilløp har vi hat før. Hitterdalsmesteren i Oslo gjorde et saadant, og paa flere steder har vi denne helding mot grimase, som er saa karakteristisk for gotiken, naar den arbeider realistisk. Gotiken vil formen, men gir den i bevægelse, saa ogsaa ansigtets. Men disse bevægelser magter man ikke at fremstille uten overdrivelse. Her har vi samtidig med en virkelig realistisk karakteristik grimasens overvindelse. Selvfølgelig ikke et moderne realistisk arbeide. Middelalderens typedannende love staar bak menneskeskildringen ogsaa hos vor mester, men skridtet fremad er dog saa stort, at vor mesters kunst sikkert paa samtidens Norge har virket som noget næsten eventyrlig nyt.

Tydeligst er menneskeskildringen kommet frem i Marias trolovelse ved karakteristiken av de tre friere. En fornem herre i pelshue, en typisk gentleman av det gode selskap i middelalderen, staar der velpleiet og forbauset over ikke at erhverve den lille jomfru, som paa knæ ligger foran alteret. Den anden er en ung levemand, blekfet og litt brutal med sort fipskjæg. Her aabenbarer kunstneren i nogen faa streker mere om bergenske levemænd under Magnus Lagabøter og Erik Magnussøn end nogen diplomatarisk kilde jeg kjender. Tilslut saa den kristelig sørgmodige gamle enkemand Josef. I motsætning til levemandens velpleiede ansigt har vi her rynker, det vanskelige parti om øinene er helt forskjellig fremstillet hos Josef og hos levemanden, med forsøk til karakteristik av den unge og den gamle mand. Det samme har vi ved haar- og skjægbehandlingen. Yppersteprestenten er en glatraket geistlig av den type som man stadig saa foran alteret i Bergens kirker eller som færdedes om paa gater og i smug. Geistlig rund og myndig staar ogsaa ypperstepresten som adskiller egtefolkene Anna og Joakim. Her er det unegtelig kommet adskillig av gammeldags grimase ind, men det er samtidig et utvilsomt forsøk paa at la ansigtsuttrykkene komme op paa høide med den for brave hellige mennesker uhørte situation, at utvises av templet og adskilles som egtefolk.

Ogsaa selve Maria-typen, som paa os virker mindre sympatisk, er et utslag av tidens realisme. Istedenfor de smaa nette franske jomfruer, som hadde avløst den byzantinske gudsmoder, faar vi nu en bastant og fet «rubensk» Madonna. Hun blir mere og mere jordisk, — en smilende gotisk matrone, som har passert de første ungdomsaar. At kunstneren ikke magter at fylde denne kvindetype hverken med høihet eller aand ligger klart op i dagen, men forhindrer os ikke i at forstaa det energiske forsøk til fornyelse av det middelalderske Madonna-billede, som Maria-Legendens mester her søkte at faa frem. Det er ogsaa paa et langt senere stadium realismen forstod at skildre kvinder paa en like karakterfuld maate som mænd. Vi har i kunstens historie gjentagne ganger fremstillet den samme fyldige og som nævnt rubensk-jordbundne Madonna — ofte med større kunst, men ikke derfor med mere sjæl.

Ved siden av dette vor mesters virkelighetsstudium gaar et maalbevisst arbeide mot monumental opfatning. Figurerne opbygges paa de enklest mulige linjer, forsaavidt fortsætter han og trækker konsekvenserne av Mirakelmesterens og Levnetsmesterens nye linjestil. Massive og klare staar de enkelte figurer bevisst plastisk arbeidet ind i kompositionen. De enkelte figurer arbeider sig frit frem. Alle dragtens smaa detaljer er her helt borte, og i folderne er det følelse for den store stil som har faat raade. Paa en typisk maate har han ogsaa i selve kompositionen latt motivet «rulle sig» op. Det kommer frem ved ypperstepresten med Anna og Joakim, og endnu tydeligere ved trolovelsen, hvor frierne paa rad fylder det lille felt. De optræder i gruppe, samtidig som hver enkelt træder individuelt frem. Her spores med tydelighet vægmaleriets stil, den monumentalt arbeidende kunstner.

Farverne er brutt og forskjellig avstemt. Den gamle stiliserte farve er her borte. Vi har paa dragterne rosa i forskjellige schatteringer, gule, flere graabrune farver, og fremfor alt grønlige. Med en flot rutine bringer disse høit opstemte farvenuancer noget let ind i de store dragtpartier, som ellers kunde komme til at virke for tunge og bastante. Her er et spil av overgange som gjør fremstillingen munter og det kunstneriske foredrag flytende. Egentlig er det her skillet i vor middelalders malerskole er tydeligst markert. Den gamle linjestil er overvundet. Foldekast modelleres frem med lys og skygge, og ikke blot er lokalfarvene forskjellig avstemt, men nye farver f. eks. gult kastes ind paa det røde og grønne for at frembringe lysvirkninger. Endogsaa i karnationen arbeider han med gul lyseffekt.

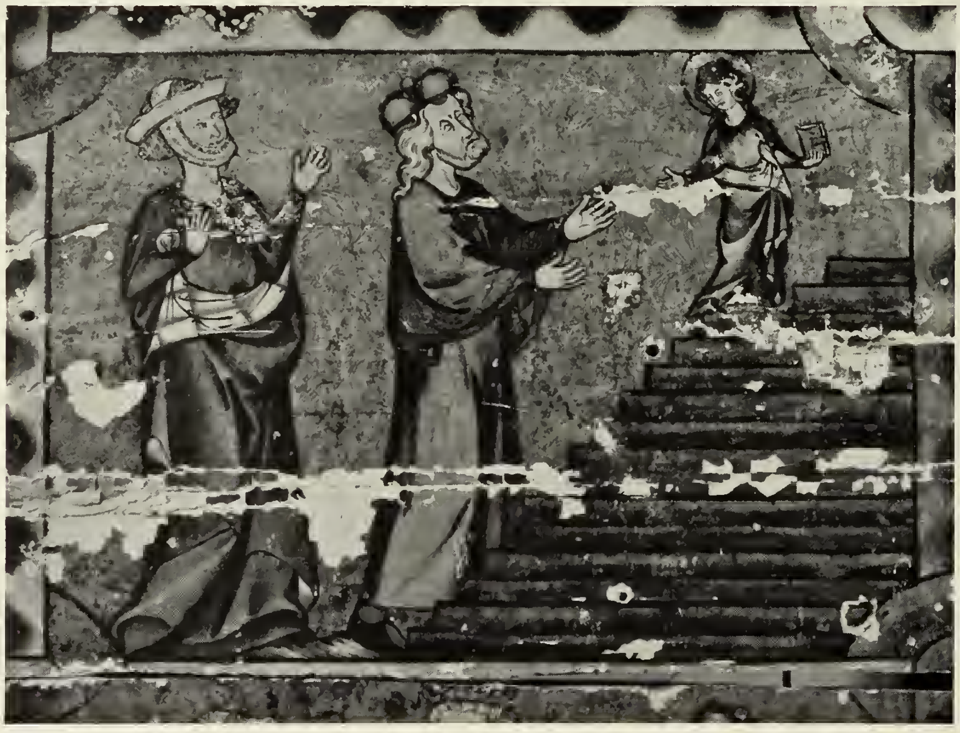


Marias friere. Oddatavlen

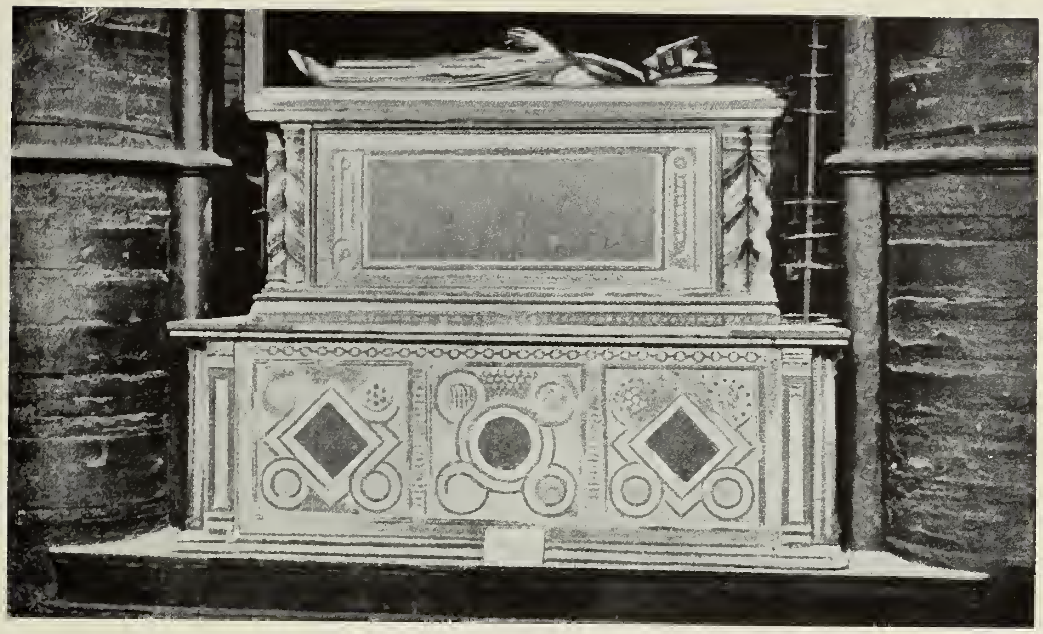
Baade vor mesters stoffølelse og hans kolorit har gjort ham til vor verdsligste maler. Det er den koloristiske stil fra Kinsarvikmesteren som han fortsætter. Paa dette omraade er det en merkelig sammenhæng, og det er næsten som en række av Kinsarviksmesterens litt programmæssig fremsatte teorier hos Legendemesteren faar en flot og feiende løsning. Den monumentale freskestil med den utprægede stoffølelse stammer ogsaa fra de ældre engelske kredse som Kinsarvikmesteren repræsenterte. Mirakelmesteren var inderst inde illustrator, det monumentale drag i vor malerkunst kom ikke fra Frankrike, men vel noget vist tilspidset og pointert i stilen. I al sin forskjellighet møtes vor mester netop i denne følelse for det monumentale med den høitidelige Levnetsmester paa samme tid som der neppe i tidens kunst findes to med saa forskjellig opfattelse av en række andre kunstneriske spørsmaal f. eks. de koloristiske. Det hænder her som oftere i livet, at de sterkeste motsætninger har en eller anden fælles platform. I følelsen for den monumentale freskestil møtes saa denne vor flotte verdslige artist med den ceremonielle klerikale mester, og vi vil i næste kapitel se at netop her skal en sær og eiendommelig kunstner sætte ind og søke paa en helt original maate at løfte det verdslige og geistlige kunstsyn op i et nyt plan.

Bestræbelser beslegtet med vor mesters kunst har vi i England i den kreds som samler sig om det tidligere omtalte Arundel⸗manuskript. Vi har de samme graalige, grønlige og rosa toner, Maria⸗typen er den samme, og hele stilen bæres av samme præg. At Arundel⸗manuskriptets stil hænger sammen med samtidige monumentale arbeider, kan man nok gaa ut fra. I hvert tilfælde betegner vor mester et utpræget skridt videre i monumental følelse, samtidig som han i sin staffelikunst har bevart Arundel⸗manuskriptets præcise og minutiøse kunst.

Han var teknisk begavet, eiet et flydende foredrag, tidens problemer opfattet han let og sikkert og behandlet dem uten vanskelighet i sin kunst. Det er noget næsten moderne i den lethet, hvormed han uttrykker sig. Det lar sig ikke negte at vi nok beundrer og glæder os over denslags kunstnere, men vort hjerte fæster sig lettere ved de kjæmpende personligheter, og vi synes imellem at Legendemesteren savner noget av et dypere sjælelig indhold. Her er for meget bravur. Han kan alt saa altfor godt, vil enkelte alvorlige si nutildags om naturer beslegtede med vor mester. Vi kan nok se dette, men samtidig maa vi indrømme, at ingen kunstner kanske i hele vor historie har hat en saa utpræget følelse for hvad tiden trængte, har hat en saa klar forstaaelse av hvilke veier man maatte gaa for at bringe kunsten frem mot nye maal. Han var banebryter — ikke en av de tunge og doktrinære — men av de lykkelige og muntre, en letbevæbnet blandt middelalderens mange tungt arbeidende kunstnere, — en artist!



Maria paa tempeltrinene. Oddatavlen.



Henrik III's gravsted i cosmatarbeide i Westminsterabbediet.

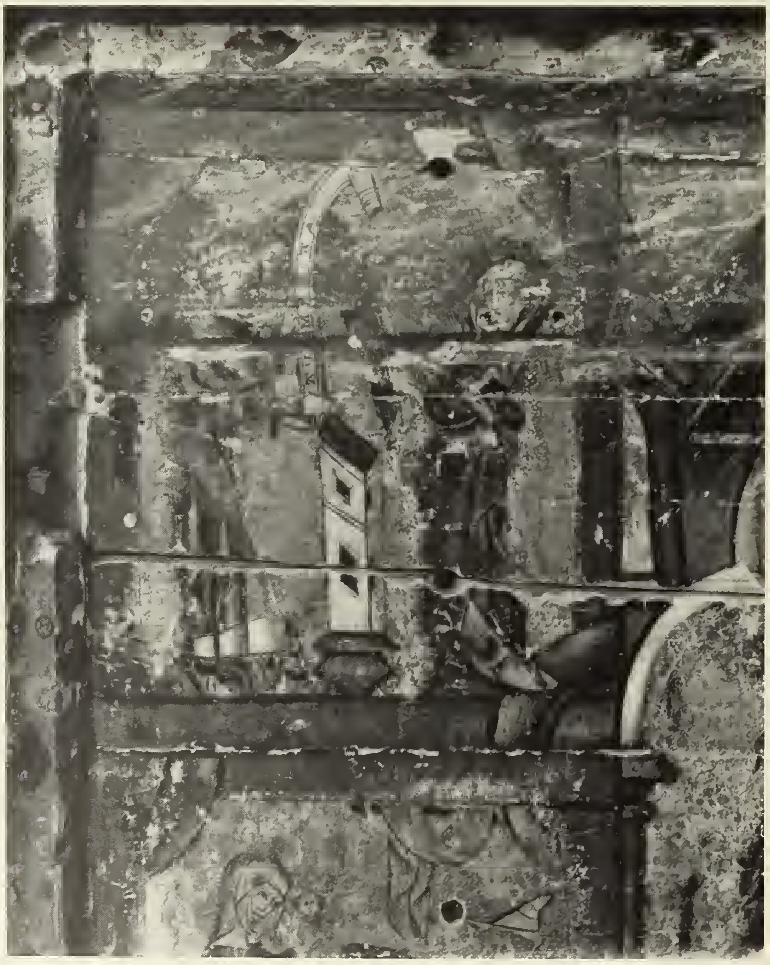
MATER-MISERICORDIÆ-MESTEREN

Samtidig med den flotte Legendemester levet i Bergen en sær og eiendommelig kunstner. Man kan neppe tænke sig en større motsætning. Den enes kunst let og umiddelbart tiltalende, den andens tung og fremmedartet. Ogsaa han har malet en Madonna-tavle, et av de tre antemensaler som skriver sig fra den lille Aardal kirke i Sogn. Billedet er dypt og dystert stemt i rødt og grønt. Under en tung arkitektonisk opbygning, hvor alt gotisk filigran, al dekorativ munterhet er fjernet, sitter hans Madonna. Hvor fjernt er ikke denne type fra Legendemesterens smilende, blekfete skjønhet? Her er dette tungsindige, dette forutanende, som fra den senere byzantinske Madonna er gaat over i italiensk kunst og har git f. eks. enkelte av Sienaskolens Madonnabilleder et sjælelig indhold. Hvis man i vor malerkunst i det hele tat kan tale om et sjælelig utført billede av jomfru Maria, saa har vi det i vor mesters arbeide. Ti det var likesom den høimiddelalderske malerkunst i sin almindelighet stræbet mot andre maal end forsøk paa at skape sjælelig menneskefremstilling. Vor skulptur har et par ganger magtet at fremstille den hellige jomfru med al tidens følsomhet — med dette middelalderens «menschlich — übermenschlich» — vor malerkunst derimot sjelden.

Men denne ukjendte fremmedartet virkende kunstner blandt vore middelalderske malere søker at gi det sjælelige. Og det er gudsmoderen — Mater misericordiæ, han vil fremstille. Han ser paa en gang baade tilbake og frem — tilbake til de ældre førgotiske Madonnaer, da jomfru Maria ikke var blit saa munter og saa koket — før hun var blit mondaine. Og han ser fremover mot sengotikens smertens moder, hun som selv med barnet paa sit fang aner det som skal komme og ser frem mot korsets træ.

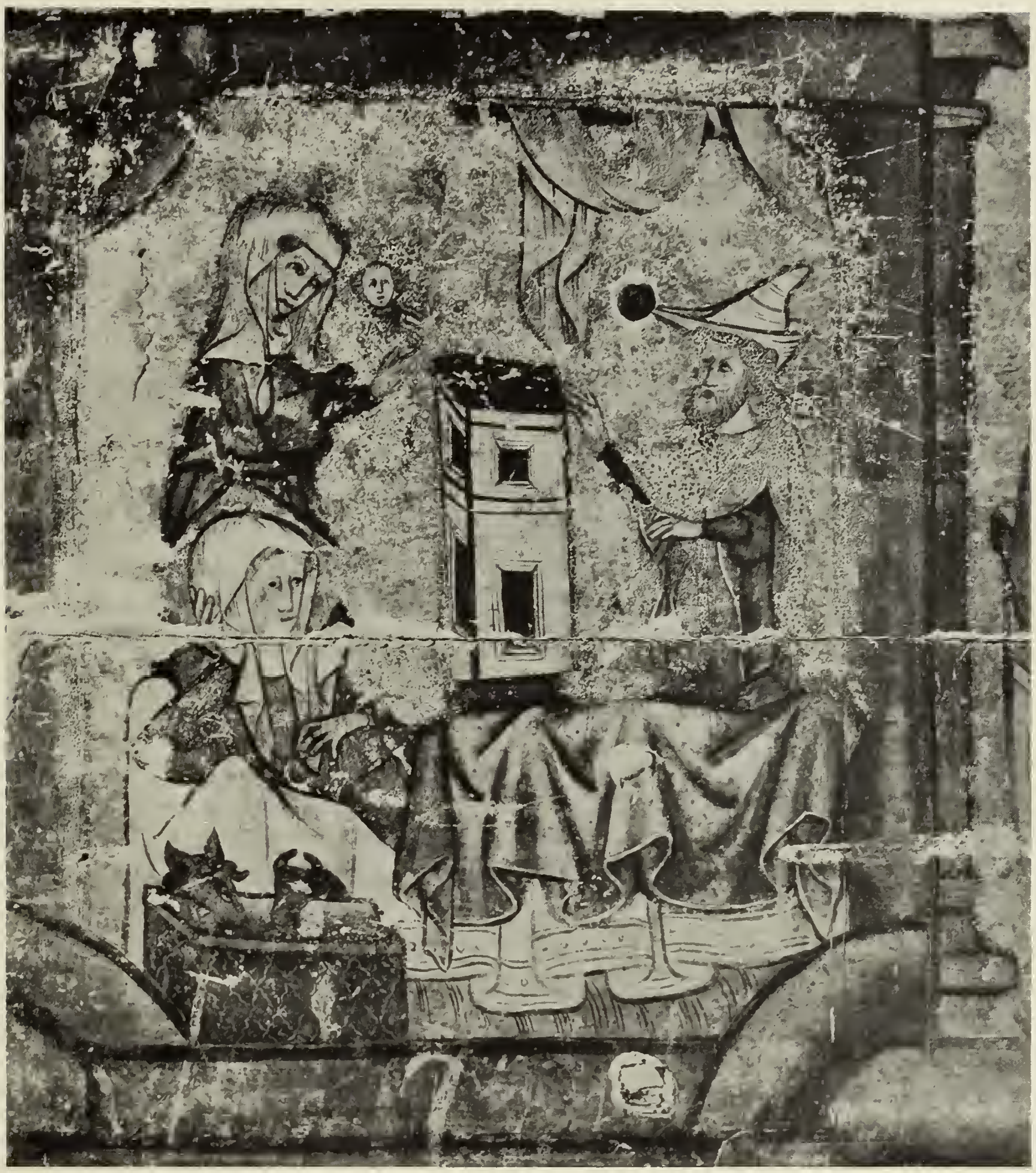
Ogsaa vor mester arbeider mot den monumentale stil, men han gaar her en anden vei end Legendemesteren. Han søker yderligere at skape luft og tomrum om figurerne. Figurerne selv trænger han sammen. En komposition som Kristi fødsel er i saa henseende karakteristisk, hvor fremstillingen er bygget paa en halvcirkel. Heller ikke den gotiske linje dyrker han som de tidligere mestere. Hans linje er mere brutt og uartistisk. Skjønskriverlinjen foragter han næsten, og sin stræben mot monumentalitet bygger han ikke op paa linje, men paa stof. Dette er ugotisk og er fremforalt hverken engelsk eller fransk.

For yderligere at markere sit antigotiske sindelag opponerer han mot det centrale i stilbevægelsen, nemlig mot arkitekturen. Allerede baldakinen har som nævnt intet av den gotiske arkitekturs filigran og dekorative blændverk. Tung og kompakt hviler den over Maria. Endnu tydeligere kommer denne antigotiske arkitekturinteresse frem i bænken som Maria sitter paa, og den taarnlignende arkitektur han sætter ind i sine kompositioner. Han har i likesaa høi grad som nogen av gotikerne arkitektoniske interesser, men her er intet av det gotiske spilverk. Det er en kvadratisk hvit marmorbænk Maria sitter paa, med indlagte firkanter, og i de andre kompositioner har han taarnlignende marmormøbler av helt ugotisk karakter. Dette er saa særpræget at man maa spørge sig: Hvorfra kommer denne smak? hvorfra stammer disse eiendommelige mosaikindlagte møbler, midt inde i en komposition som f. eks. Kristi fødsel. Motiverne er renaissance, rent klassiske midt under gotikens blomstringstid.



Bebudelsen. Aardaltavlen.

Har vor mester været i Italien og studert der, fulgt med en eller anden geistlig paa hans reise sydover og blit grepet av den rike kunst dernede? Det er utvilsomt det første indtryk man faar naar man staar likeoverfor denne i vor kunst saa særprægede mester. Det forklarer Maria-typen, hans opbygning av kompositionerne paa stof og ikke paa linje, og fremfor alt de arkitektoniske motiver i hans kunst. Disse gaar midt ind i den klassiske renaissance i middelalderen, som intet sted har faat et saa maalbevisst uttryk som i Italien. Vi eier ogsaa i vor kunst i den tidlige middelalder adskillig indflydelse fra Italien. I de ældre stene fundne i Trondhjem har vi arbeider, som synes at tyde paa at et lombardisk byggelag har arbeidet deroppe, og de «klassiske» motiver i de nærbeslegtede arbeider ved ottekanten i Trondhjem skyldes vistnok norditalienske kunstnere.

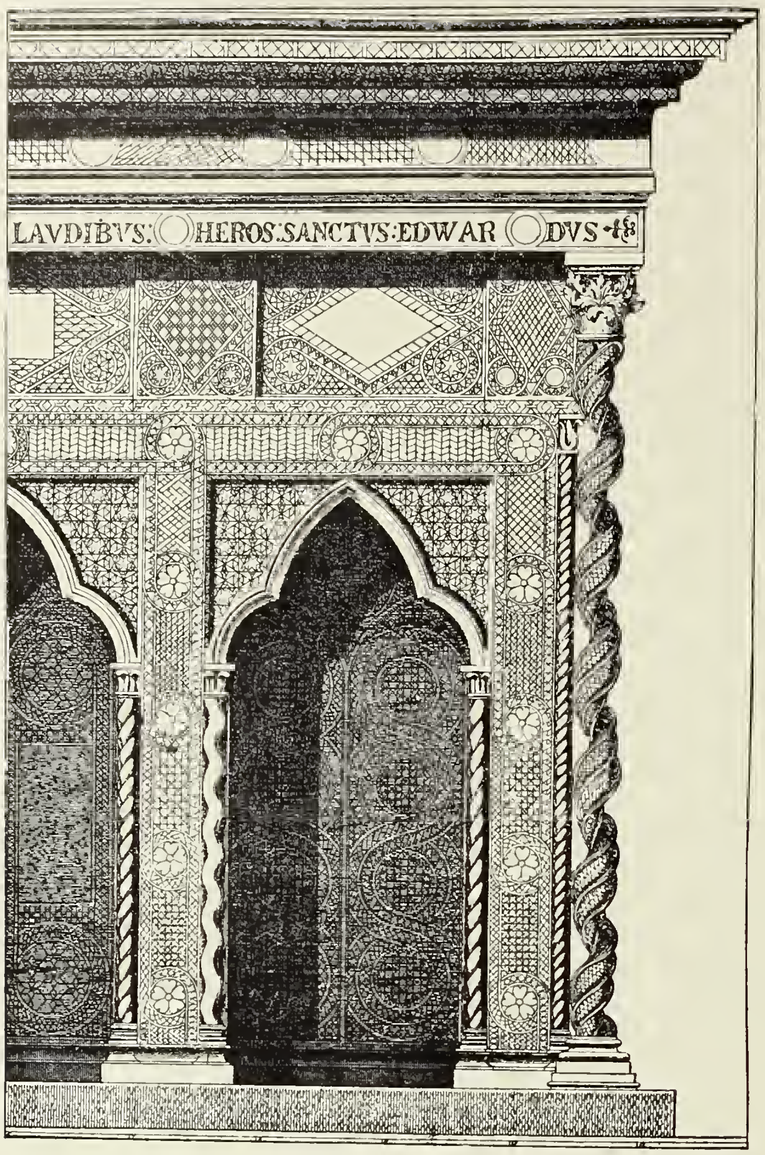


Kristi fødsel. Aardaltavlen.

Løverne paa vore stavkirkers portaler viser samme indflydelse, saaledes at de i vor folketradition saa ofte omtalte «talianere» nok kan ha været mere end et ordtøke.

Hvad angaar vor mesters marmorarkitektur med de indlagte stene, saa er dette likefrem indtryk av cosmaternes berømte kunst i Rom og omegn. Denne herlige farverike mosaikstil er netop utslag av den merkelige middelalderske antikbegeistring. — Disse eiendommelige kunstnere begyndte at leke med de brogede rester av oldtidens pragt, de gik i skole hos byzantinerne og lyttet til den gjenopstandne oldtids tale som opdrog til høi og ren kunst. Rundt om i kirkerne har man interessante minder, herlig indlagte marmorarbeider, prækestole, bænke, korskranker, gravmæler o. l. Gjenskinnet av denne kunst har præget den merkelige arkitektur paa Maria-tavlen fra Aardal.

Men det er ikke nødvendig, at vor mester har lært denne kunst at kjende i Italien. Vi saa at Westminsterskolen var kosmopolitisk, og i denne arbeidet ikke blot en fransk og spansk maler, men ogsaa en italiener, William fra Firenze. Og i en række aartier



Detalj fra Edvard Confessors skrin. Cosmatarbeide. Westminsterabbediet.

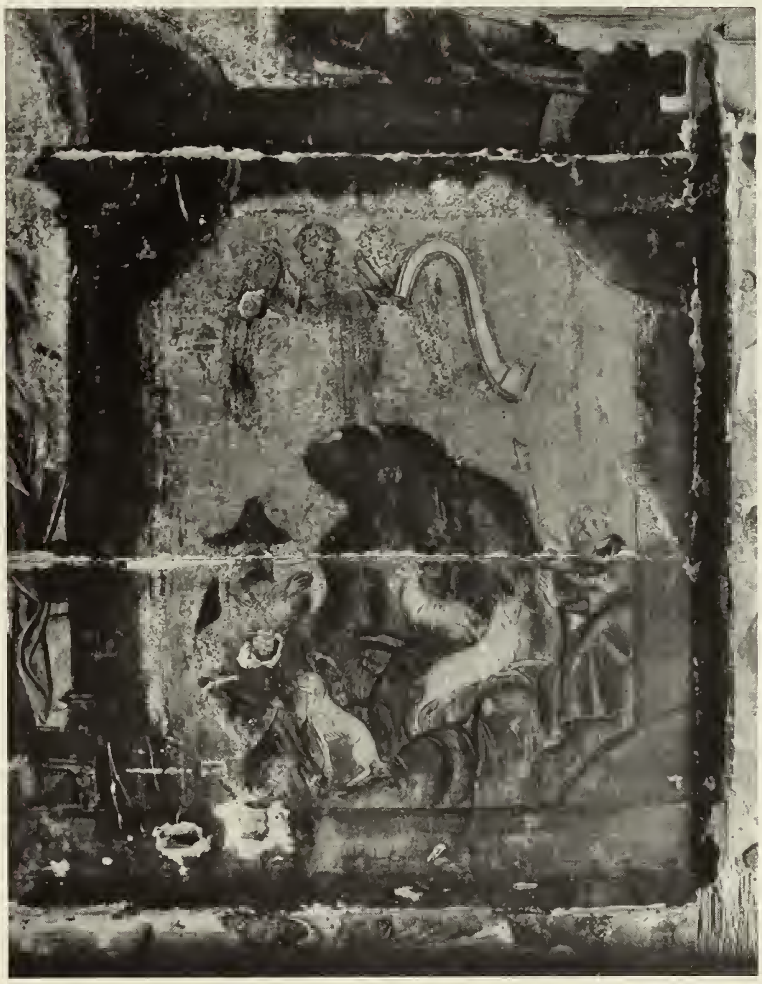
arbeidet romerske marmorkunstnere — netop cosmaterne — ved Westminsterskolen. Biskop Richard Ware's grav i Westminster er arbeidet av sten, som han bragte med sig fra Rom, som det heter i indskriften. Og gulvet i Westminster-abbediet og i domkirken i Canterbury er endnu cosmatarbeide i likhet med de romerske kirkegulve. Edvard Confessors pragtfulde sarkofag er ifølge indskrift utført 1269 av Petrus civis Romanus. Henrik III's sarkofag fra 1282, likesom hans datters, er i god cosmatstil.

Dette italienske som er over vor mesters stil, kan han ha lært av den række italienere som under Henrik III og hans efterfølger arbeidet i London. Han har interessert sig for den fremmede kunst og for de fremmede kunstnere, han har — kanske fordi han selv var fremmed — omgaaes disse og lært litt av italienernes opposition mot den gotiske og kanske ogsaa samtidige engelske kunst. Han lærte sig at forstaa hvad netop denne stil manglet. Her var det han fik interesse for det stoflige i motsætning til linjen, for de dypere ældre farver, den byzantinske farvefølelse i motsætning til Legendemesterens flot opdrevne kolorisme. Her kan han ha forstaat, at man ogsaa kunde opnaa monumental virkning ved at holde fast ved den gamle enkle sammentrængte komposition, naar man blot skaffet luft om figurerne og bevægelighet over fremstillingen. Det er saaledes f. eks. ved det sammentrængte i kompositionen av Marias og Elisabeths møte næsten noget av Duccio.

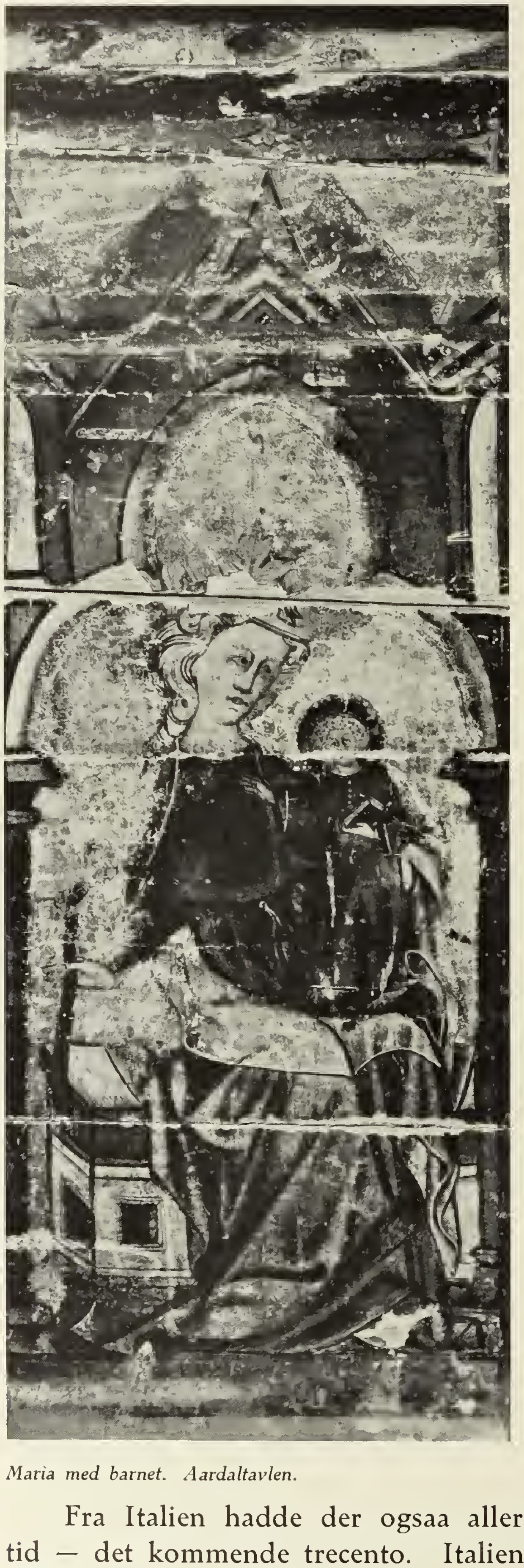
Med forbauselse kan vor mester ha set den nye ugotiske arkitektur vokse frem i de herlige marmorarbeider i Westminsterabbediet. Han blev imponert av den balance og likevegt som disse mesterverker eiet i motsætning til al gotikens opadstræbende tendenser. Disse farveprægtige flater og cirkler virket med sin kubistiske tyngde. Han kunde ikke glemme disse indtryk, og naar han senere vilde bringe balance og holdning ind i sine egne kompositioner, mindedes han sine venners hvite marmorkunst med de rike mosaikindlæg.

Gjennem disse sine venner fra Frans av Assisis land fik han ogsaa den dypere følelse for det sjælelige, som hans kunst og særlig fremstillingen av Guds moder er baaret av. Blandt en række Maria-mestere som arbeidet i Bergen, vil det være naturlig at karakterisere vor maler med et navn som gir uttryk for dette. Det var moderen, barmhjertighetens dronning, han vilde gi et billede av — ikke den smilende ungpike eller den gotiske verdensdame, derfor karakteriserer vi ham bedst ved at kalde ham Mater-misericordiæ-mesteren. Og i dette navn ønsker vi at gi uttryk baade for dette sjælelige, som han bragte ind, og for det fremmede, det vælske, som er over hans kunst.

Men tiltrods for dette fremmede, som utvilsomt er over hans kunst og som i mange retninger lar ham virke saa ensomt og eiendommelig blandt vore malere, — han gaar dog naturlig ind i gruppen. Han blir den fjerde av guldalderens store klassiske malere i Bergen. Stod han fremmed for Mirakelmesterens vid og lyse farver, for Legendemesterens flotte kunst, saa gaar han dog ind i denne retnings arbeide med det koloristiske. Han modellerer i lys og skygge, og han bryter farverne som de andre kolorister. Men denne kolorisme arbeider dog med en helt anden skala, han lever i en anden farveverden. Istedenfor de lyse og opstemte farver har vi her de dype og mørke. Det er farverne fra de alvorlige ceremonielle mestere han dyrker, men paa koloristisk vis. Er haanden den ivrig eksperimenterende kunstners, saa er røsten de høitidelige og ceremonielle mesteres. Det er noget av stemningen fra Fet- og Hammer-antemensalet som gaar igjen. Og i den alvorlige holdning hans tavle har, viser han en heldning mot den klerikale retning i Bergens kunst. Det er fra mange kilder hans kunst har suget næring, mere fjerntliggende end nogen anden av vore kunstnere, og vi kan tænke os, at det har staat for ham en opgave av syntetisk art i vor kunst, nemlig den at søke samlet geistlige og verdslige kunststrømninger, fremmede og hjemlige. Alvoret og høiheten fra den geistlige skole forenet med den anden skoles kunstneriske erobringer, beriget med yderligere nye impulser. Hvor maa han ikke ha virket ensom og fremmed, denne mand som arbeidet med opgaver landet ikke var modent for? Det er næsten som man i dette billede med den mørke farveskala tror at se en kunstner som forløfter sig. Vi ser hvor tungt han arbeider med det hjemlige, og vi ser ogsaa at noget av Italien dæmrer bak dette billede. Men intet staar ham fjernere end det at være eklektiker. Alt det fremmede blir bearbeidet, og der er over baade hans linje og farve noget dypt personlig. Naar alt kommer til alt, er han kanske den personligste kunstner i hele vor middelalders maleri. Men han synes at høre til disse kunstnere som har villet mere end de har magtet. Man kan kanske mene, at dette er at læse for meget ut av et billede, og at denne



Hyrdernes forkyndelse. Aardaltavlen.



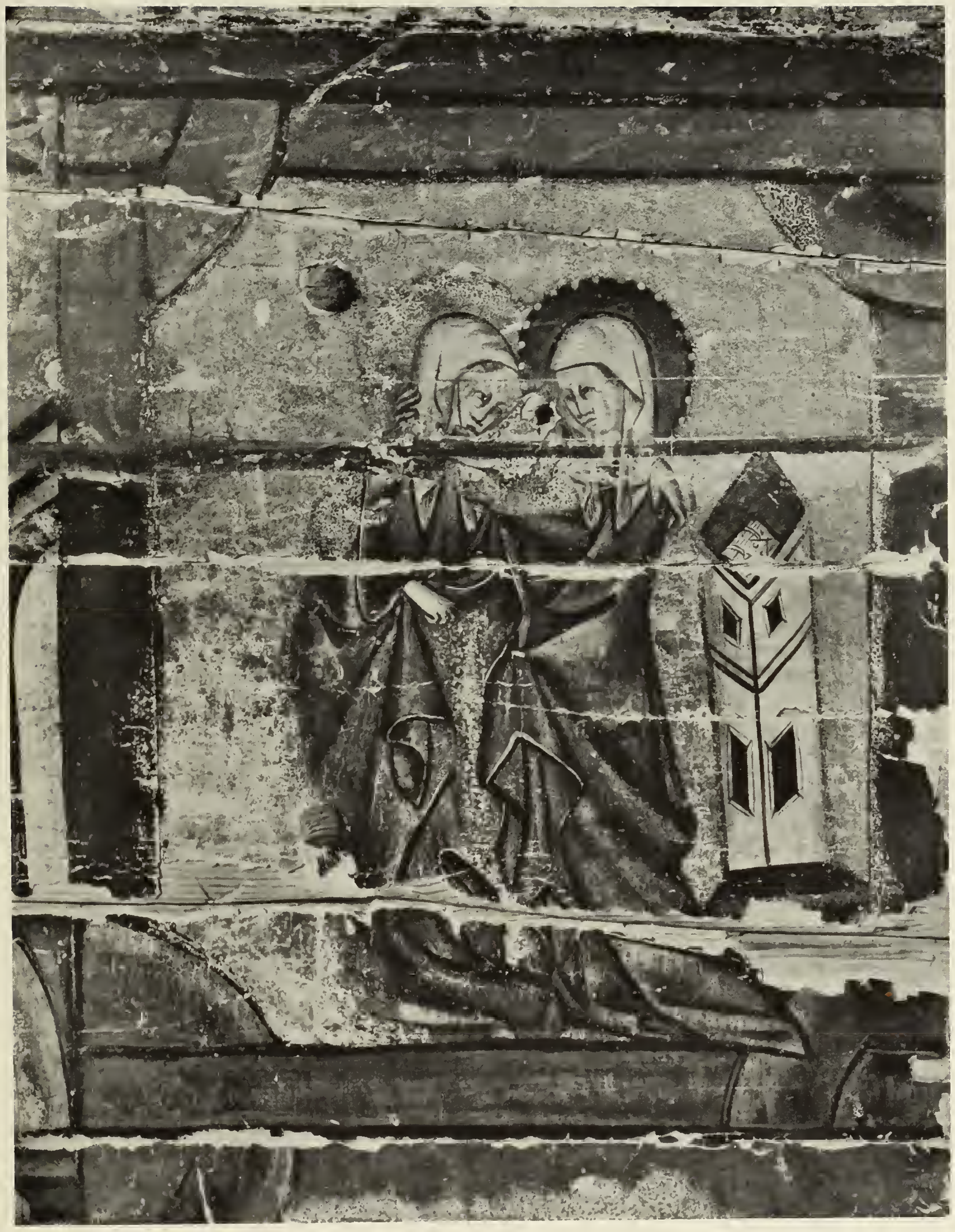
Maria med barnet. Aardaltavlen.

disharmoni mellem vilje og evne er træk som kun findes i moderne kunstnerindividualiteter. Men middelalderens spændte sind eiet i virkeligheten dette. I det religiøse møter vi det stadig, i arkitekturen likesaa. Det er noget av stækket vingeflugt i alt det ufærdige ved de middelalderske kathedralers taarne og hvælv, og mer end en bygmesters verk har faat torsoens skjønhet fordi han ikke magtet det fuldendte.

Det er over ham noget av torsoen av en stor og eiendommelig middelaldersk kunstnerpersonlighet. Hans vei fører forbi den gotiske eleganse med dens sirlige holdning, han vil forbi det ceremonielle. Det er noget enklere, mere alment han vil ha ind i formsproget. Han syslet med problemer som nu arbeider sig frem i Italiens monumentale malerkunst, han vil individuel form i det abstrakte formskema, i den høie gotiske idealisme et drag av det forenklet menneskelige. Men intet av Legendemesterens kvikke realisme, det er det stilfærdig menneskelige han søker at faa ind i sin kunst.

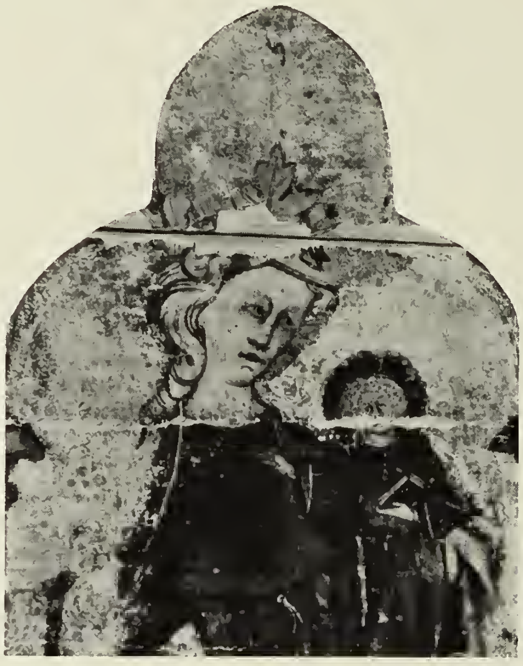
— — — Det er vel saa, at Maria=levnets=mesterens arbeide og Mirakelmesterens merkelige rigdom rent kunstnerisk set er en større indsats end Legendemesterens flotte kunst og vor mesters litt tunge. Men dette forhindrer ikke, at det avgjørende skridt henimot et monumentalt 1300=tal i likhet med Italiens trecento, det har disse vore mestere og særlig da Legendemesteren forsøkt at ta. Det er et kompositionsmaleri paa store middelalderske traditioner som dæmrer for dem begge, og de arbeider sig begge helt maalbevisst ut av alt det sammenkoplede, mangfoldige og tildels rotede i den ældre stilfølelse. Saa forskjellige som de er, den ene flot og umiddelbart tiltalende, den anden tungt arbeidende — heri var de dog enige.

Fra Italien hadde der ogsaa allerede lydt fanfarer, som skulde bebude den nye tid — det kommende trecento. Italiens byer satte sine porte vidt aapne for den nye kunst som trængte ind. Flanderns rike stæder overtok arven fra England og øket den til en av vor kulturs største skatter. De gamle kunstbyer langs Rhinen kom



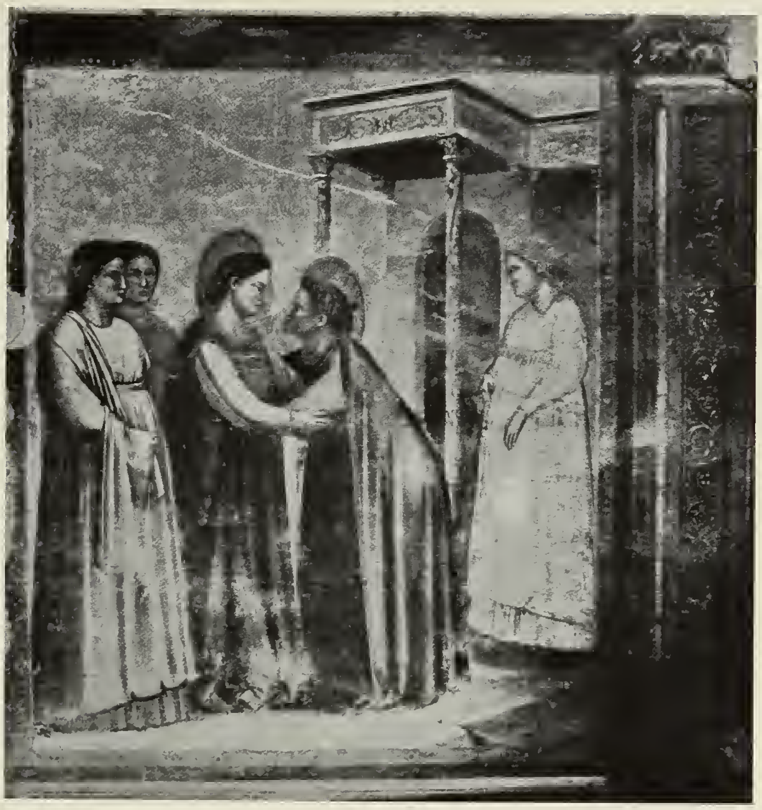
Maria og Elisabeth. Aardaltavlen.

ogsaa med. Ind i Burgund trængte den nye stil. Fransk kunst gik tillike frem ad nye veie, mot nye erobringer. Vor malerkunst har gaat den samme gang som den italienske før Giotto, vi arbeider os henimot en virkelig storstilet malerkunst. Og det er som man føler, at hvis der nogen gang i vor kunsts historie var grobund for geniet i monumentalmaleriet, saa maatte det være netop nu. Ti et mere grundlæggende arbeide er der neppe nogensinde blit utført i norsk kunst end i dette vort merkelige 13. aarh. Skal Legendemesterens flotte banebrytende kunst kunne forenes med Mater-misericordiæ-mesterens sjælelige indhold? Magter den næste generation at nytte mulig-heterne, løfte den rike arv? Skal med andre ord vort trecento faa en Giotto?



Maria, detalj. Aardaltavlen.

)



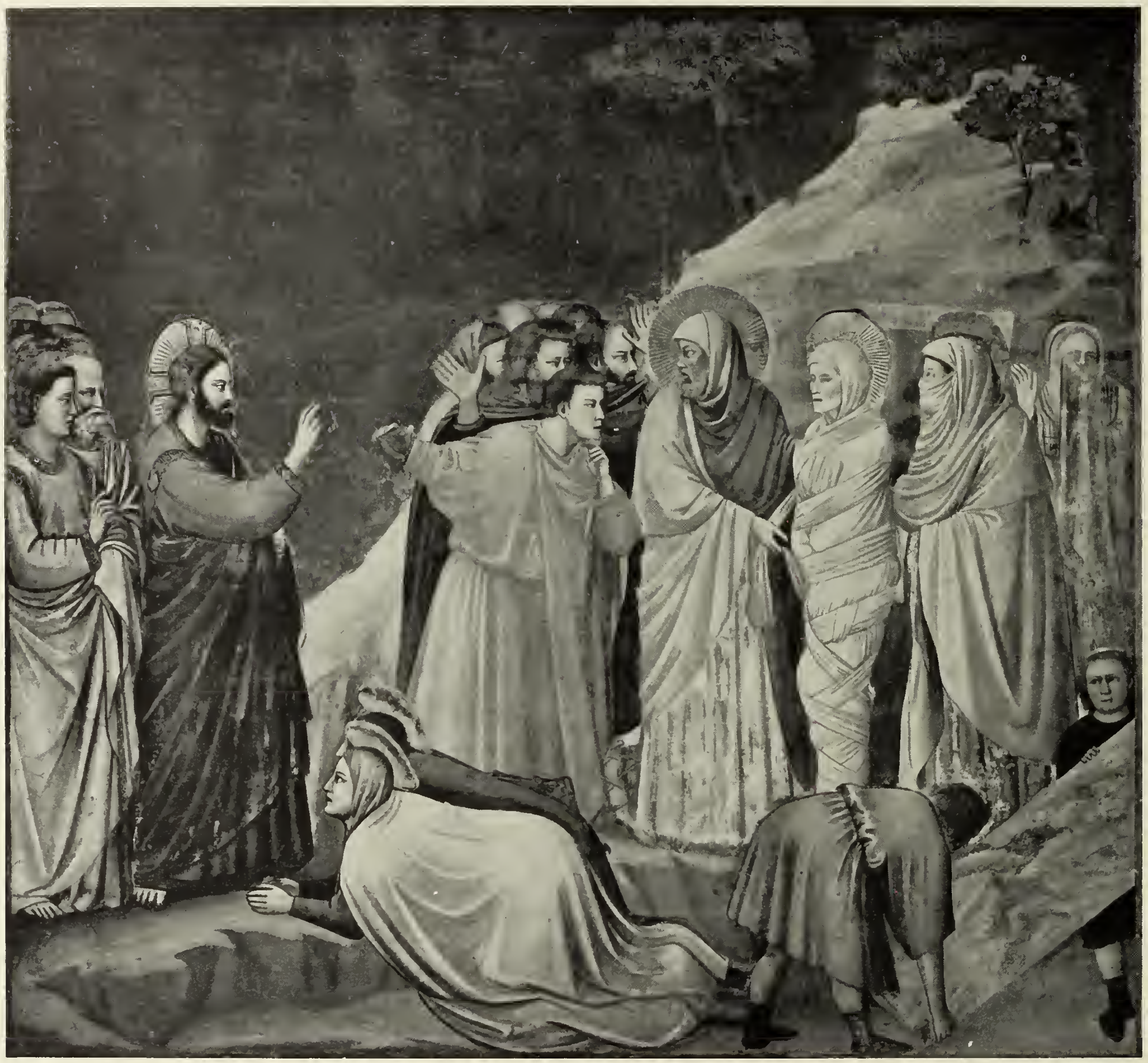
Marias og Elisabeths møte. *Freske av Giotto i Madonna dell'Arena, Padua.*

TIDENS MESTERVERK

Gotikens strenge enhetsstil var utvilsomt en fare for de frie kunster. Arkitekturens dristighet formindsket vægflaten til et minimum. Mosaiker og vægmalerier fortrængtes, og glasmaleriene overtok deres rolle. Malerkunsten gjemtes bort i boken. Rigtignok verget de frie kunster sig, og de fik ogsaa god hjælp; vi saa hvorledes Henrik III fremmet det monumentale maleri, og stort set er vore antemensaler med sin sterke og individuelle holdning likesom forsøk paa at skaffe de frie kunster lys og luft, saa de ikke rent skal knuges under arkitekturens sterke favntak.

Men lyset og luften for de frie kunster skulde ikke Norden magte at skaffe. Det blev Italien som løftet ut i dagen alle de indestængte kræfter. Hvad tiden trods arkitekturens mægtige pathos stræbet imot, nemlig friere uttryksformer for kunsten, det toner en samlet imøte i mesterverket, Giottos ungdomsarbeide i Madonna dell'Arena i Padua fra 1305.

Det vilde føre for langt at gjennemgaa dette Giottos ungdomsarbeide. Det er Marias og Kristi liv som skildres, saaledes som vi kjender det fra vore egne malere. Men hver scene faar noget alment og tidløst. Selve handlingen forsvinder bak billedets sjælelige indhold, og den lever i ens bevissthet paa denne rene sjælelige grundakkord næsten som musik. Og dog er fremstillingerne nær knyttet til handlingen. Giotto er



Kristus opvækker Lazarus. *Freske av Giotto i Madonna dell'Arena.*

den første som i mennesket ser den udødelige sjæl under viljens og nødvendighetens lov. Før var mennesket i verden, nu er verden i mennesket.

Vi avbilder Marias og Elisabeths møte, denne tause dialog, de stumme spørsmaals og de stumme svars billede. De er to vordende mødre som samtaler. Vi avbilder den mægtige komposition: Kristus opvækker Lazarus fra de døde. Livets fyrste overvinder døden. Parallelkompositionen med livskilden og dødens magt mot hverandre, fjernt fra al tendens, skaper dog fasthet mellem de to grupper, mens overgangen formidles av bønfaldende kvinder. Tilslut en detalj fra Judas's kys. Er i hele verdens kunst forræderen mot det ophøiede mere virkningsfuldt fremstillet og samtidig mere enkelt og menneskelig? Her har vi Kristus fremstillet i en fuldtonende menneskelighet som hæver ham høit over «stil» — —

Og dog er det kanske merkeligst, hvorledes denne kunstner har ordnet sig med det gamle konventionelle, hvorledes han har fyldt det kristelig byzantinske med nyt liv. Linje, silhouette og gester har de gamle rytmer, vi har hieratisk festlige kompositioner, vekselvirkning mellem det horisontale og det vertikale. Linjer og former kredser om handlingens centrum. Det er et mysteriespil av ædleste art. I alt det haarde og sterke bryter en henrivende gratie ind, i det abstrakte et smil fra livet selv. Og alt det gamle virkningsfulde bruker han, helgengloriens evne til at markere, dragtfoldernes tunge rytme og den demonstrative virkning av sammenkomponerte hoder.

Foran den største forstaar vi bedre vore egne, vi ser deres evner og vilje, og vi ser, hvor høit man kan naa, naar geniet samler bestræbelserne og løfter disse op paa et høiere plan.

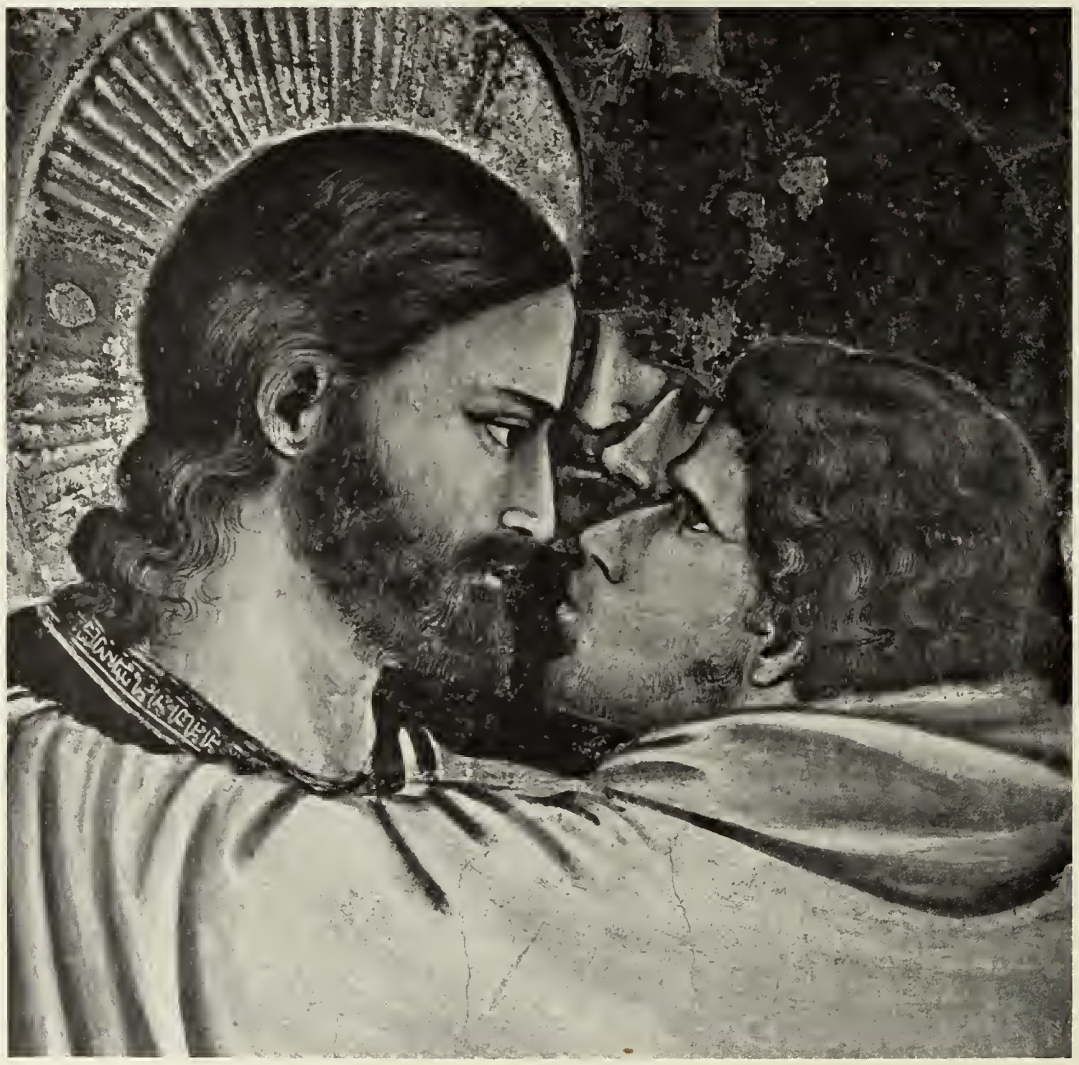
Ogsaa vore eiet det dramatiske og tankerigdommen i tiden, men her blir dog alt intellektuelt, ja individuelt utformet — det er en Shakespeares dramatik i forhold til sine forgjængere. Ogsaa vore eiet det episke, og middelaldermystiken toner gjennem deres kunst, men hos Giotto føler vi et sjælsindhold som er hævet over tiden. Det er ikke tilfældig at der fortælles med et vist krav paa paalidelighet, at Dante bodde i Padua under Giottos ophold der, og at formningen av dette hans ungdoms og hele tidens mesterverk skedde under samvær med Dante. —

Giotto staar som stamfar ved begyndelsen av en stor bevægelse, og han er samtidig en fuldfører og utløser av skjulte kræfter i sin egen tid. Han danner paa en gang en tidsalders høide og begyndelse til noget nyt. — Og trods al forskjel, er der dog noget som forbinder vore antemensaler med freskerne i Madonna dell'Arena. Det ligger i vor malerkunst et energisk forsøk til selvhævdelse. Dette vil vi fæste os ved som noget eget, som noget der har fulgt vor malerkunst gjennem skiftende tider og former: — i rosemaling som i moderne kunst. Som tidligere fremhævet — antemensalerne er at betragte som middelaldersk staffelikunst — deri ser vi deres eiendommelige særstilling i middelaldersk kunst, og her ligger noget av et program som peker fremover. — Madonna dell'Arena er det første malerigalleri, har en aandfuld kunsthistoriker sagt, og hele gallerikarakteren i vor senere kunst tar her sin begyndelse. Giotto er — man undskylde uttrykket — torpedo under den middelalderske ark han selv bodde i. Men ogsaa i vor malerkunst findes sprængstof, og det er dette som trods alt binder tanketraade sammen mellem Giottos ungdomsverk og malere i Bergen. Giottos program var: det

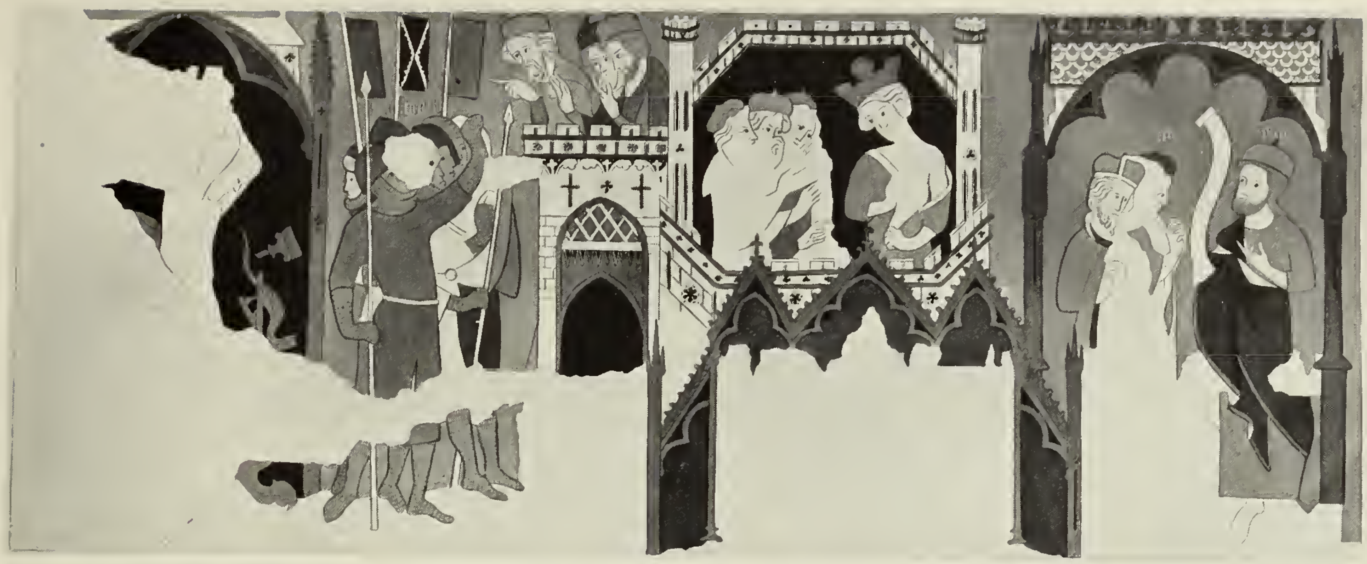
Madonna dell'Arena. Padua.

menneskelige i kunsten. Ogsaa dette søkte vore malere at arbeide frem gjennem sin staffelikunst under det uhyre tryk av den mægtige gotiske arkitektur og under trykket av sin egen kunstneriske fortid.

Men høiere end til disse vore store Mariamestere i Bergen naar vi ikke. Det middelalderske malergeni, der skulde forene stil og natur, form og sjæleskildring, det dekorative og det dypest menneskelige, han skulde ikke vokse ut av den i saa mange retninger lysende bergenske malerskole fra det 13. aarh.s sidste tiaar. Vi skal endnu se merkelige indsatser, og endnu skal vi se nye stilskapende kræfter i vor kunst. Der er gjæring og formel nydannelse, men intet nyt menneskelig indhold. Det eiendommeligste i den tid vi nu gaar imøte, er et samspil mellem den gamle linjestil i Oslo med sin polykrome farvefølelse og den bergenske kolorisme. Men ut av dette merkelige samspil skal ikke noget banebrytende geni fødes, likesaalitt som en tydelig heldning mot barok og rokoko skulde skape de geniale indsatser. Grunden er helt enkelt den, at der i vort samfundsliv i det hele ikke var grobund for de nydannelser, den nye tid krævet. Vort Draumkvæde blev ikke til nogen Divina commedia, vor malerkunst fødte ingen Giotto.



Judas's kys. *Detalj av Giottos freske i Madonna dell'Arena.*



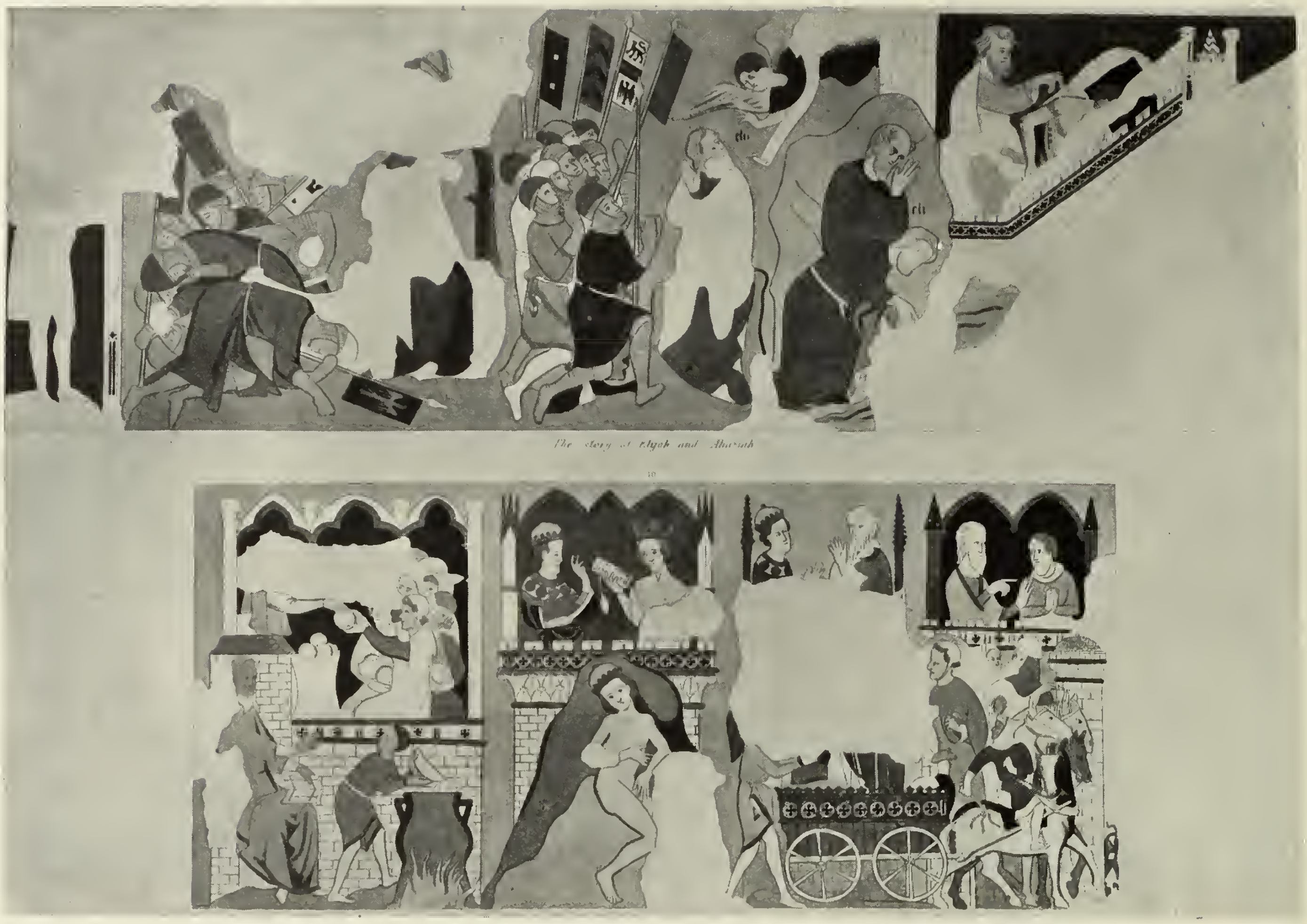
Fra Ezekias's historie. Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham.

HENRIKSHALLEN OG HAAKONSHALLEN

DET PROFANE MALERI

Hvordan saa Haakonshallen ut i middelalderen? Kan vi med nogen sandsynlighet videnskabelig rekonstruere dens indre? Jeg mener vi kan. Ved hjælp av vor egen kunst og den engelske parallelutvikling. Vi maa kunne gaa ut fra, at under den rike kunstneriske blomstring i Bergen har vor høimiddelalders kongeborg hat sine vægge dekorert med monumentalmaleri. Fra en by som Stavanger tales der gjentagne ganger om malede rum i bispegaarden, saaledes 1362 om det malede loft, i 1368 om den malede hal. Vi har middelalderske malerier i Lødveloftet paa Voss og i Olavsklostret i Oslo. Haakonshallen staar direkte under indflydelse av Henrik III's slotsarkitektur. Henrikshallen i Westminster, som der findes endel gamle tegninger av, viser i detaljer en række likheter med vor hal i Bergen. Som det profane maleri rykket ind i de kongelige slotte i England, kan vi vistnok gaa ut fra lignende forhold hos os. Skal vi tænke os Haakon Haakonssøns mesteres arbeider i Haakonshallen, saa maa det ha været nær Torpemalerierne. Det episk fortællende har her en helt profan karakter. Gerhard Munthe var sterkt optat av disse arbeider da han holdt paa med sine dekorationer til Haakonshallen, og han erklærte bent ut, at disse malerier var noget av det merkeligste i hele kunstens historie. Med den skapende kunstners intuition slog han ned i centrum og tok det han hadde bruk for.

Merkelig nok brændte det i Haakonshallen fire aar efter den første brand i Henrikshallen, og den nye stil under Magnus Lagabøter fik vel da lov til her som i London at smykke kongeborgens vægge. Her har vi stilen bevart i Henrikshallens vægmalerier fra tiden efter branden. Vore avbildinger fra den senere Westminsterskole efter Stot-


The story of Elijah and Ahaziah
10

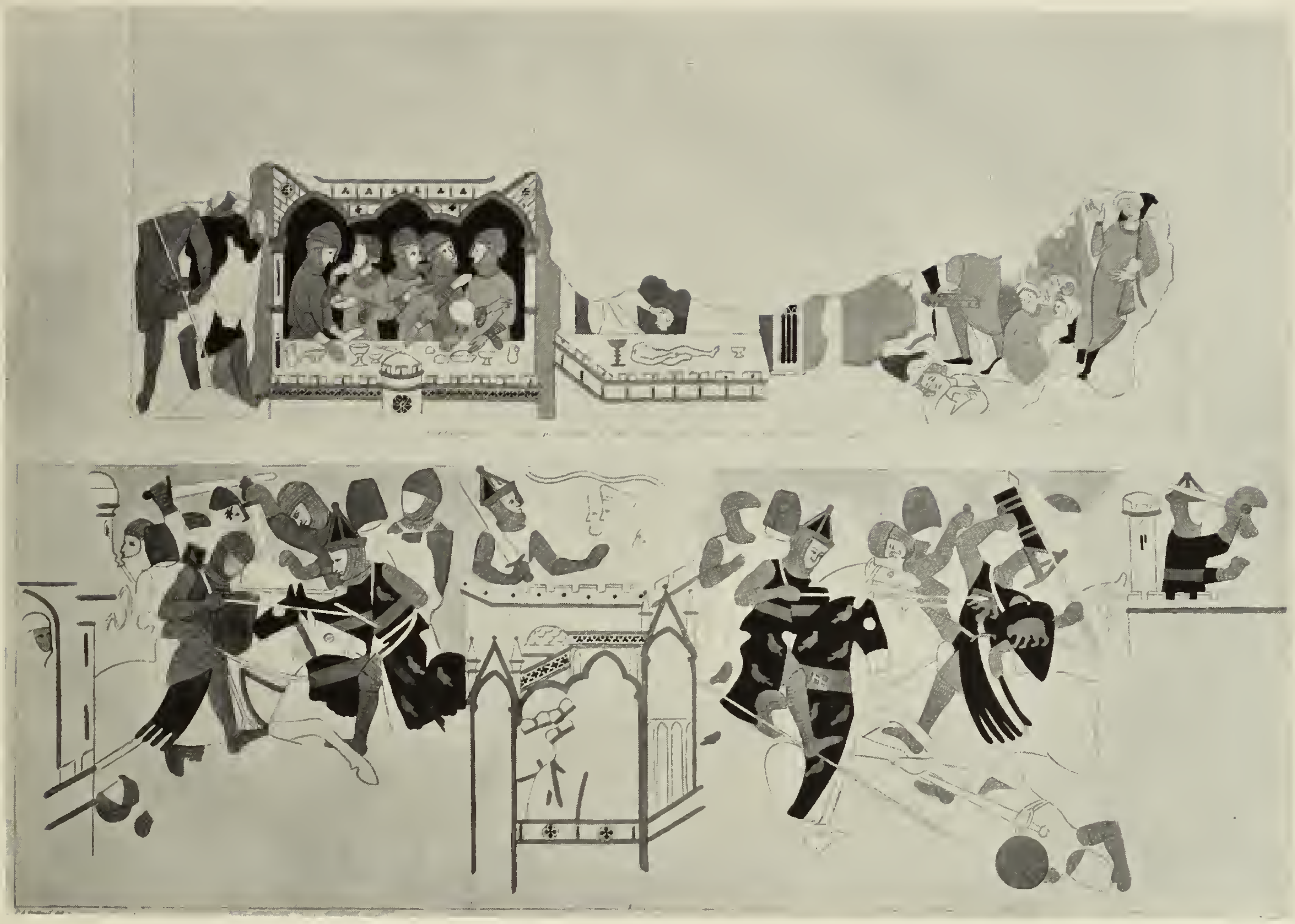
Fra Elias's og Ahazja's historie øverst. Nederst fra profeten Elias's historie.
Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham.

hards kopier fremstiller først scener fra Ezekias's historie. Kongen nedbryter avgudsbilleder. Assyrerne, som i denne korsfarertid kaldes arabere, kommer til Jerusalem og truer byen. Ezekias sønderriver sine klær i sit slot og sender bud til profeten Esaias med bøn om at han skal be for folket. Og profeten ber for folket, og Herren taler til profeten, og Guds engel slaar hedningerne i deres telte med døden.

Det næste billede er fra Elias's og Ahazja's historie. Elias lar ild komme ned fra himlen for at ødelægge kong Ahazja's høvedsmand og de 50 mand som var sendt for at hente ham. Høvedsmanden kommer til profeten og ber ham redde ham selv og hans 50 mand. En engel fra Gud befaler profeten at gaa med høvedsmanden til kongen. Profeten forutsier, at kongen ikke skal reise sig fra sin dødsseng. Elias gaar paa sin kappe over Jordan, fordi profeten Elisa staar ved hans side og ber.

Dernæst har vi Elisa's mirakler. Det begynder med et rent folkelivsbillede. Der er hungersnød i landet, og profeten sitter høitidelig og lar sin gut koke mat til folket. Det næste billede viser den assyriske konges hærfører Na'aman, som sitter naken og spedalsk. Han faar det raad at henvende sig til Elisa og kommer med brev fra sin konge til jødernes. Elisa helbreder ham, men vil ikke motta nogen gave av den hedenske hærfører, som kjører ind i byen med en vogn fuld av skatter.

Den næste fremstilling er ogsaa fra Elisa's historie og viser miraklerne med den sareptanske kvindes søn. Vi har et middelaldersk gjestebud med riddere som drikker og fester hos en kvinde. Ved siden ligger en mand med avhugget hode og ben.



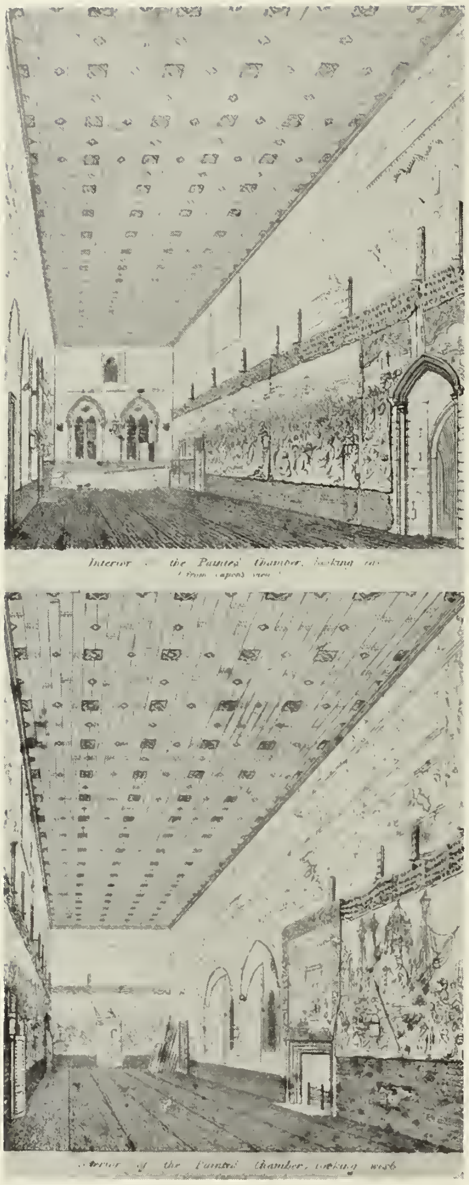
Fra profeten Elisa's historie og Makkabæernes kampe.
Ødelagte billeder i Henrikshallen i Westminster. Muligens utført av Walter fra Durham.

Under har vi et prægtig middelaldersk slagbillede med scener fra Makkabæernes historie.

Billedet av Edvard Confessors kroning viser det typisk middelalderske repræsentationsbillede. Omkring kongen staar rader av geistlige. Disse billeder har git Henrikshallen dens store ry i tiden, et ry som vi gjenfinder i samtidig litteratur.

Det er med saadanne billedserier vor egen Haakonshal maa antages at ha været smykket, hvor man under bibelsk maske ser selve høigotikens Norge for sig med høvdingernes kampe og gjestebud i de rike dragter og vaaben, hvor det eventyrlige i tiden fik kunstnerisk form. Her har været optog og fester, reiser til fremmede lande, slagtummel og ridderes kampe om byer, mægtige konger omringet av sin hird o. s. v.

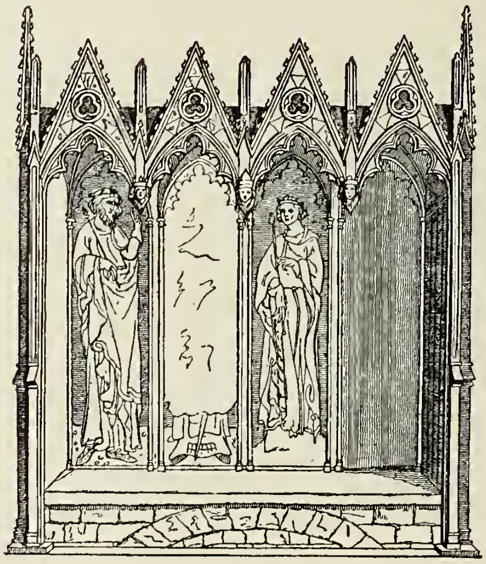
Malerne var ogsaa med paa at utstyre møblerne som stod i de middelalderske haller. Paa et av Henrik III's slotte omtales hans seng i den store hal, og en av hans kunstnere arbeider et stort maleri som bakgrund. Ogsaa bænkene har hat malerier. Vi omtalte mester Walters og hans søn Thomas's bænk med det rike utstyr. Træverket staar endnu i Westminster-abbediet, mens malerierne kjendes fra gjengivelse. Den berømte engelske tronstol er ogsaa konstruert av hofmaleren mester Walter. Paa denne er engelske konger kronet til denne dag. Under sætet er den sten, som de skotske konger sat paa naar de blev kronet. Edvard I erobret den og bygget den ind i sin tronstol. Rygsætet hadde en malet tronende kongeskikkelse — et billede enten av kongen selv eller av nationalhelgenen Edvard Confessor.



Henrikshallen i Westminster.
Efter Vetusta Monumenta.

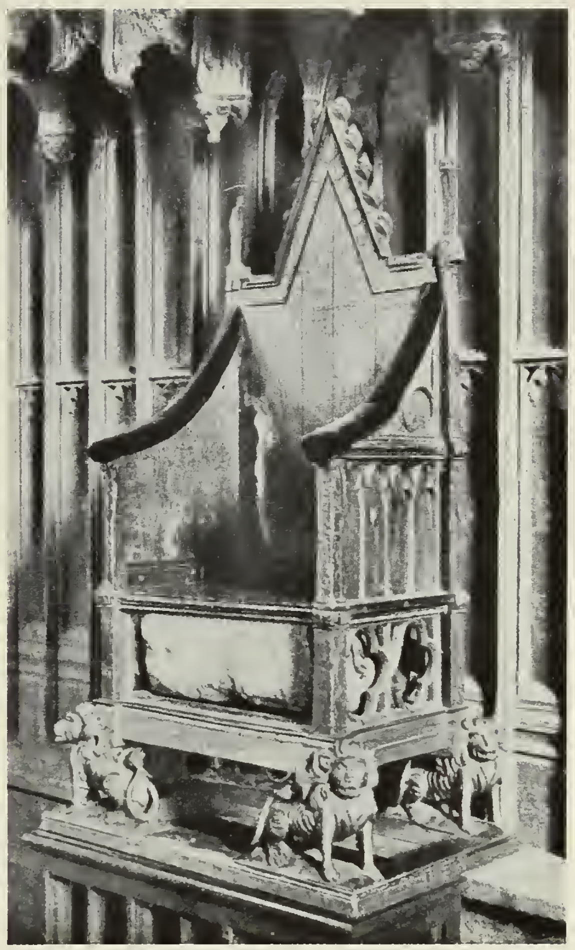
Haakonshallen kan ogsaa paa en av langvæggene ha hat kongens seng med et stort maleri bak. Bænke kan ha været utstyrt av Bergensskolens berømte malere og tronstolen bygget og dekorert av en av dem. Den har nok mindet om den engelske.

Festlig har billedet været ved Magnus Lagabøters bryllup, Erik Magnussøns kroning eller Haakon V's hyldning, som feiredes i hallen. Festerne var i middelalderen gjennem kunsten og det religiøse indhold drevet op til en høide, som vi, der har utryddet begge dele av vore fester, ikke har nogen anelse om. Middelalderen forstod, at forskjellige mennesker blot kunde føres sammen gjennem følelser som var fælles for alle, og saadanne følelser er kun av religiøs eller ideal natur. Og her traadte kunsten til — ikke en enkelt gren av den, men alle kunstarter gik sammen for at yde et helhetsbillede. Man tænke sig hallens arkitektur med den eiendommelige belysning, malerierne og alle de dekorative gjenstande, ceremonierne og processionerne ordnet med en sikker følelse for dramatisk virkning — og tilslut det middelalderske menneske, som i sine smykker og vaaben, sine stoffers farvepragt, sin holdning og værdighet, gik ind i billedet som et kunstverk for sig, og man vil forstaa den imponerende virkning en saadan fest øvet paa de mottagelige sind i middelalderen. Hertil kommer saa den høitidelige musik, som bragte stemningen op. Disse verdslige fester om kongen som midtpunkt blev baaret oppe av en stor fælles følelse for statens majestæt. Men der har ogsaa været andre fester i Haakonshallen. Middelalderen eiet en religiøs respekt for de fattige, forkomne og ulykkelige. De skulde ogsaa ind i livets festsale. Derfor feststemningen i kirkerne. Og Henrik III bespiste imellem like til 6 tusen fattige i sit slot. De svake og gamle fyldte hans store hal, de særlig syke og svækkede kom ind i kongens private rum, og barna hos dronningen. Saadanne store flokker har ogsaa drat ind i kongsgaarden i Bergen, fyldt rummene med filler og laser, forkomne som de var av sygdomme, som tiden stod hjælpeløs foran, mens kongen og hans hoffolk vartet de ulykkelige op.



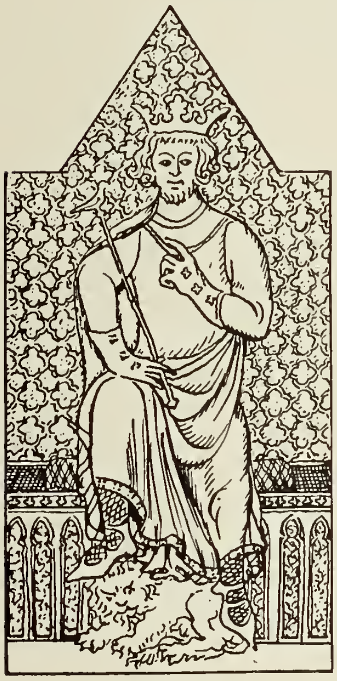
Dekorert bænk i Westminsterabbediet, utført av mester Walter og hans søn Thomas.

— — De mindre rum under hallen har nok været kongefamiliens private. Ogsaa disse kan ha hat sine malerier. Vi saa ved Westminsteranlæggene, hvorledes kongens og dronningens private rum stadig dekoreres.



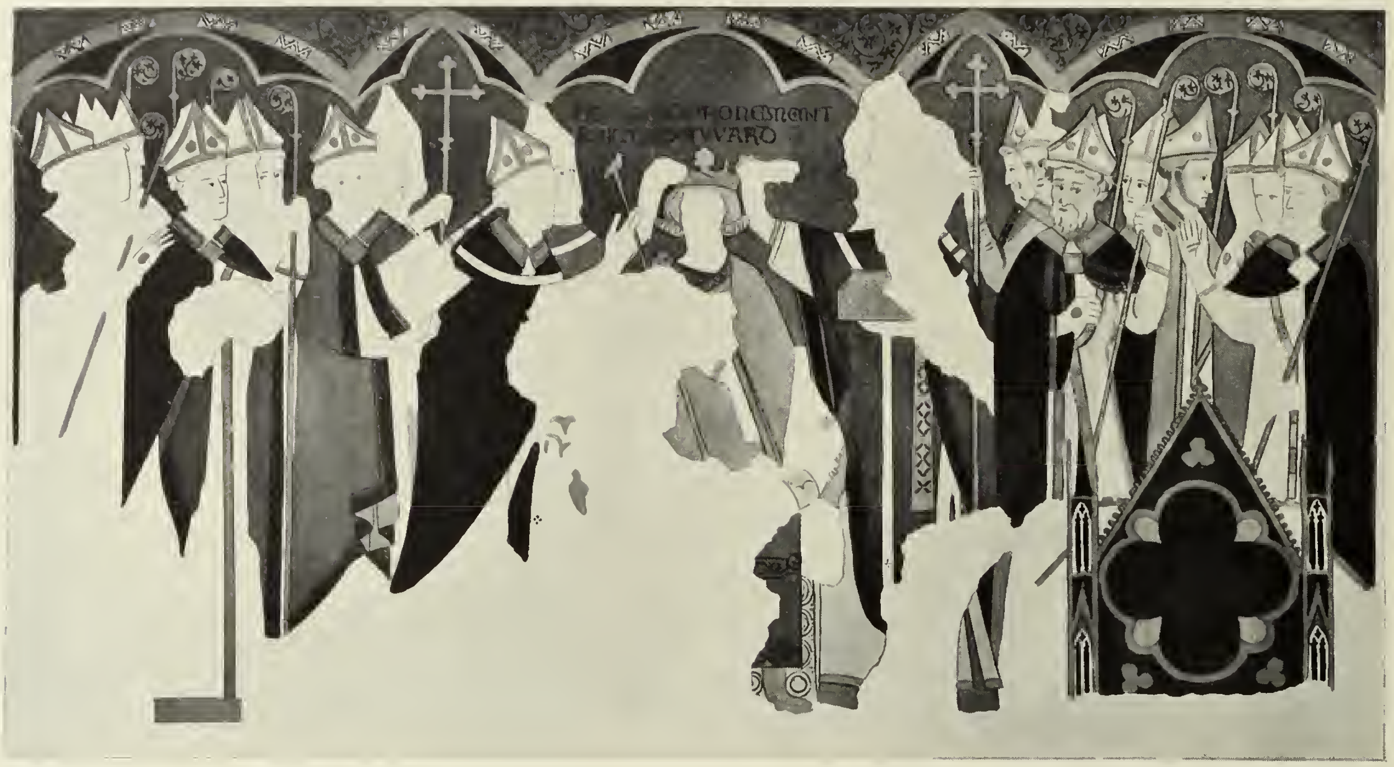
Kroningsstol, utført av Walter fra Durham.

Det var ogsaa med profane billeder. Paa et av slottene saa vi dronningens værelse dekorert med scener fra Alexanders historie, i Westminster blev det dekorert med korstogsbilleder: slagbilleder fra Antiochia og Jerusalem. Paa et andet slot saa vi billeder fra Rikard Løvehjertes kampe i Jødeland. Der laa nemlig korstogsromantik over gotiken. Alle sider av folkeliv og aandsliv fik sit præg av den strøm av mennesker som hundrede aar igjennem drog fra Europa mot Østerlandene. Det var som man sporet et opbrudd i menneskets sind. Familiegodser pantsattes for at borgherren kunde dra ut, egteskaper opløstes, hustruen sendes i kloster eller hun blir sittende igjen med længsler efter sin «seigneur», hvis hun da ikke finder sig en anden mand. Og i Orienten fyldes borgherrens sind med oplevelser, baade sande og usande. — Hans fantasi fyldes med Orienten, og med østens sol kom der en ny farvepragt over hans liv, dens atmosfære bløtgjorde og pirret sanserne, samtidig som kampen, hungeren og pestsygdommene spændte sindet. Østens og korstogstidens fantasiverden drev indover Europa, blev en bestanddel av gotikens aandsliv og fremfor alt av gotikens kunst. Det er som et bud fra denne rikere og fantasifulde kultur Mirakelmesterens tyrkerkampe maa sees, og vi har yderligere et antemensale, som er præget av denne dekorative korstogsromantik. Her har vi et profant billede i tidens stil, og jeg ser i dette billede et gjenskin av den kunst, som har smykket privatboligen i Bergen i denne tid og sandsynligvis ogsaa Haakonshallens rum. Det gaar ind i vor malerskole og hænger sammen med den forestillingskreds vi møter over i det samtidige Westminstermaleri. Det er det bekjendte Nedstryn-antemensale med fremstillinger av legenden om det hellige kors.



Sittende konge fra den engelske kroningsstol, malt av Walter fra Durham.

Chosroes, en hedensk konge fra Saracenerland, — fortæller legenden, som ogsaa findes i den norske homiliebog, — kastet sig over Jerusalem med en stor hærstyrke, ødelagde kirker og tok Herrens kors, som var stillet op i den hellige gravs kirke av keiserinde Helena. Beruset av sin seier begyndte han at hovmodes og trodde sig at være Gud og ønsket at bli tilbedt som saadan av hele menneskeheten. Han bygget sig en borg av guld og sølv, dekorert med ædelstene. I hundrede underjordiske hvælvinger var samlet hans skatte, baade ædelstene og guld, tepper, silke og røkelse. Væggene var smykket med 30 000 tepper, 40 000 søiler av marmor og metalbeslaat træ støttet



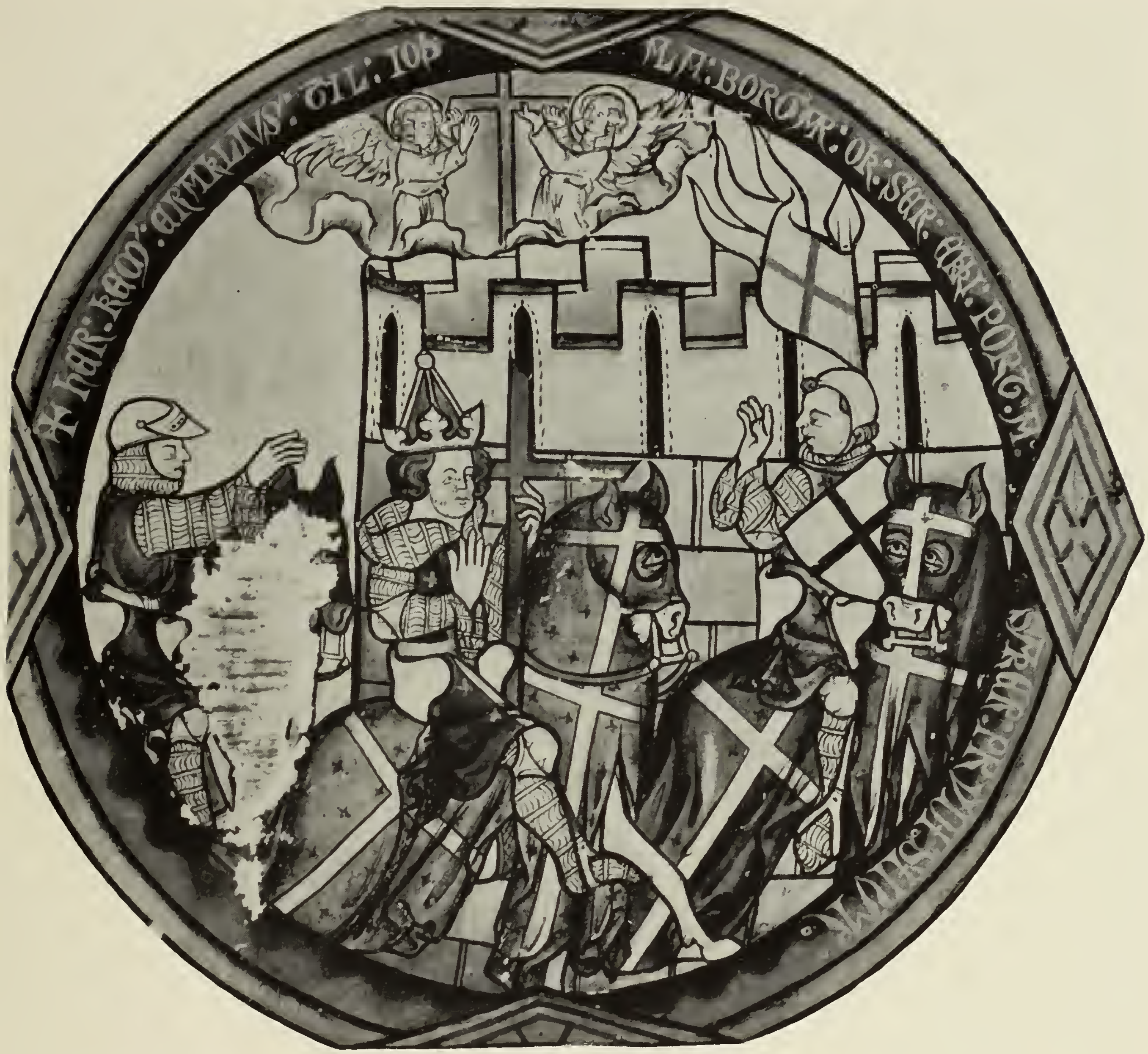
Middelaldersk kroningsbillede med fremstilling av Edvard Confessor. Fra Henrikshallen i Westminster.

taket. 1000 gyldne kuler hang i hvælvet og de bevæget sig som planeter. Vand lot han lede gjennem skjulte rør, og imellem lot han disse aapne forat han like som Gud skulde la regn falde ned. I underjordiske huler hadde han heste forspændt med vogner som eftergjorde torden. Selv satte han sig paa en trone lik Gud fader, paa høire haand hvor hans søns plads var, satte han korset, paa venstre istedenfor den hellige aand satte han en hane, og han krævet at bli tilbedt som Gud.

Man forstaar, hvorledes korstogsfantasien behersker sindene.

Keiser Heraklius samlet en hær mot Chosroes's søn. Heraklius gjorde da den hedenske konge et forslag, at de to alene skulde kjæmpe mot hverandre, forat der ikke skulde bli stort mandefald. De kjæmpet paa en bro, og Heraklius seiret og hele hæren blev kristnet. Derpaa drog keiseren mot selve borgen, hvor Chosroes sat paa sin glashimmel. Keiseren dræbte ham, da han ikke vilde underkaste sig og bli kristen. Med korset i hænderne vilde saa keiseren ride ind til Jerusalem ad den port, som Kristus drog ind for at lide døden. Men porten lukket sig for ham og stod som en væg. Keiseren og hans hær blev meget bedrøvet. Da viste Guds engel sig paa murtinden med et straalende kors og sa: «Da himmelens og jordens konge drog til sin pinselsgang gjennem denne dør, da var han ikke i kongelige gevanter, men red paa et stakkels æsel og gav sine et ydmyghetens eksempel.» Da kastet keiseren av sin pragtklædning og gik barfotet ind i byen og sang lovsange til Gud, og byportene aapnet sig for ham. Men da Herrens kors igjen kom til Jerusalem, da skedde mirakler, som fordum, ti en mand reiste sig fra de døde, og syke blev friske, og siden er denne dag blit feiret med fester.

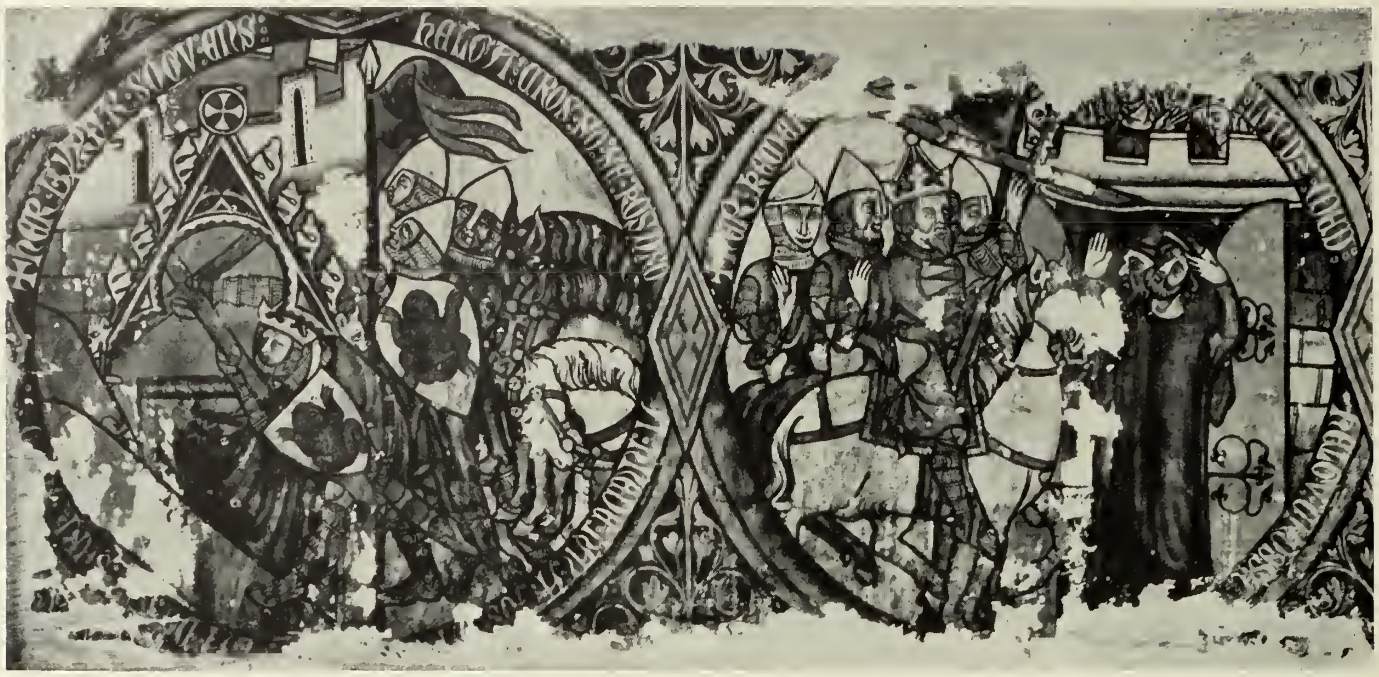
Man ser en legende fuld av korstogsromantik. Som centralmotiv kristenhetens helligste relikvie, som kommer i saracenernes vold. Vi faar en kamp mellem kristne og hedninger, vi faar utrolig gudsbespottelse paa den ene side og from ydmyghet paa den anden. Det var rigtig en legende for en middelaldersk kunstner at fremstille i



Keiser Heraklius bringer korset til Jerusalem. Nedstryn=antemensalet.

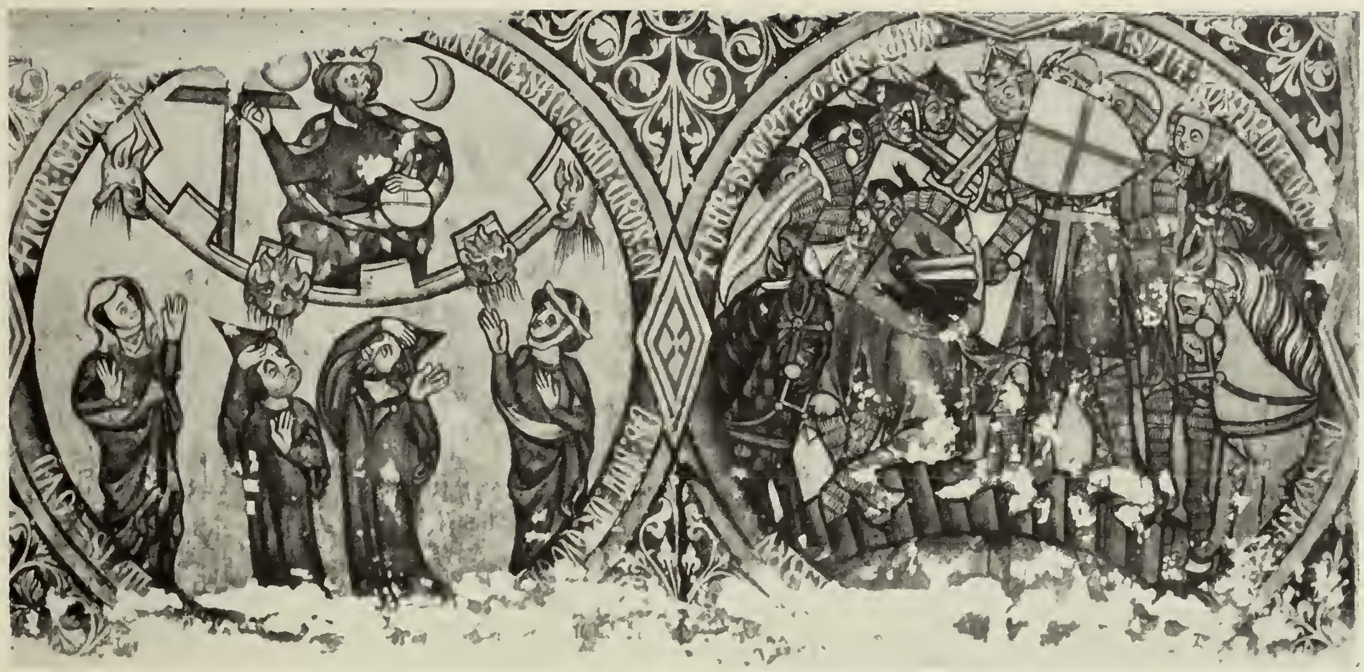
billeder. Vor tavle er da ogsaa helt typisk for det gotiske historiemaleri. Fremstillingerne følger legenden. Først fortælles om saracenernes konge, som med sine riddere trænger ind i den hellige gravs kirke og tar korset. Følget nærmer sig paa andet billede hovedstaden, hvor byens borgere jublende møter kongen. Saa ser vi Chosroes bli tilbedt som Gud sittende paa sin glashimmel, mens paa næste billede Heraklius kjæmper paa broen. Det er et typisk middelaldersk slagbillede, hvor hele flaten er fyldt med krigere med herskerne kjæmpende paa broen. Heraldisk og flot er skildringen av de ridende skarer paa de følgende billeder, hvor keiseren dræper Chosroes, og ved ridtet ind til Jerusalen. Ved de sidste fremstillinger derimot er kompositionen virkningsfuldt delt i to med det hellige kors som det centrale midtpunkt. Paa det sidste billede er motivet yderligere forsterket ved at menneskene likesom i en ring er komponert om korset.

Nedstryntavlen er av stor kulturhistorisk interesse, vaabnene og dragterne og indskrifterne har været indgaaende behandlet av forskjellige forskere.



Chosroes erobrer det hellige kors. Nedstryn-antemensalet.

Rent kunstnerisk staar dette arbeide ikke paa høiden med vore bedste antemensaler. Rigtignok er det en dygtig arbeider med adskillig skole, men der er noget tungt i farve og tegning, som staar i en eiendommelig motsætning til det utprægede fortællertalent og det flytende foredrag, som selve fremstillingerne er baaret av. Ogsaa i det tekniske har han forlatt guldgrunden og bygger billederne op mot en enklere gul bakgrund. Farvene har tapt den lyskraft som var styrken hos de ældre Bergensmalere, ikke mindst Mirakelmesteren. De falder litt ut av Bergensskolen og virker mørke og tunge. Der er dog trods forskjel i farve og tegnemanér adskillig hos vor maler, som bringer Mirakelmesterens kunst i erindring. I det ornamentale har vi omtrent det samme frisebaand, som forøvrig gaar igjen i engelsk monumentalt maleri. Vi har likhet i kampscenerne, i detaljer som haarbehandling og dragtbehandling o. l. Det er som man bak dette antemensale føler tidens monumentale maleri. Westminsterskolens profane kunst, særlig korstogsoptrin, synes man ogsaa lever igjen i disse fremstillinger, der i og for sig bærer præg av at være felter i et større vægmaleri. Som smaarummene i Westminsterpaladset var dekorert med korstogsbilleder, er det saa let at tænke sig lignende ordninger i Haakonshallen. Nedstryntavlens mester med sit store talent til at fortælle fabler og legender kan da ha været benyttet. Hans gode oldnorsk viser at han var nordmand. At han har lært av Mirakelmesteren, er utenfor al tvil, men likesaa tydelig er, at han ogsaa har lært mange andre steder. Hvorvidt han har lært i utlandet eller hjemme i Bergen, lar sig ikke nu avgjøre. Det er dog let at tænke sig vor mester som en helt hjemlig kunstner, som har gaat om i Bergen og set paa den rike kunst som vokset frem i byen. Man synes ogsaa her at se et gjenskin av Legendemesterens kunst, og han har nok studert denne mester, tiltrods for at det lette og artistiske mangler, og han saaledes kun delvis har forstaat hans kunst. Det plastiske og det koloristiske, som var denne mesters styrke, lar han ligge. Men hele tidens fantasifulde kultur med al dens «Lust zum Fabulieren», som Mirakelmesteren i saa rikt mon eier, det har han helt forstaat. Av middelalderens legendestof suger denne vor

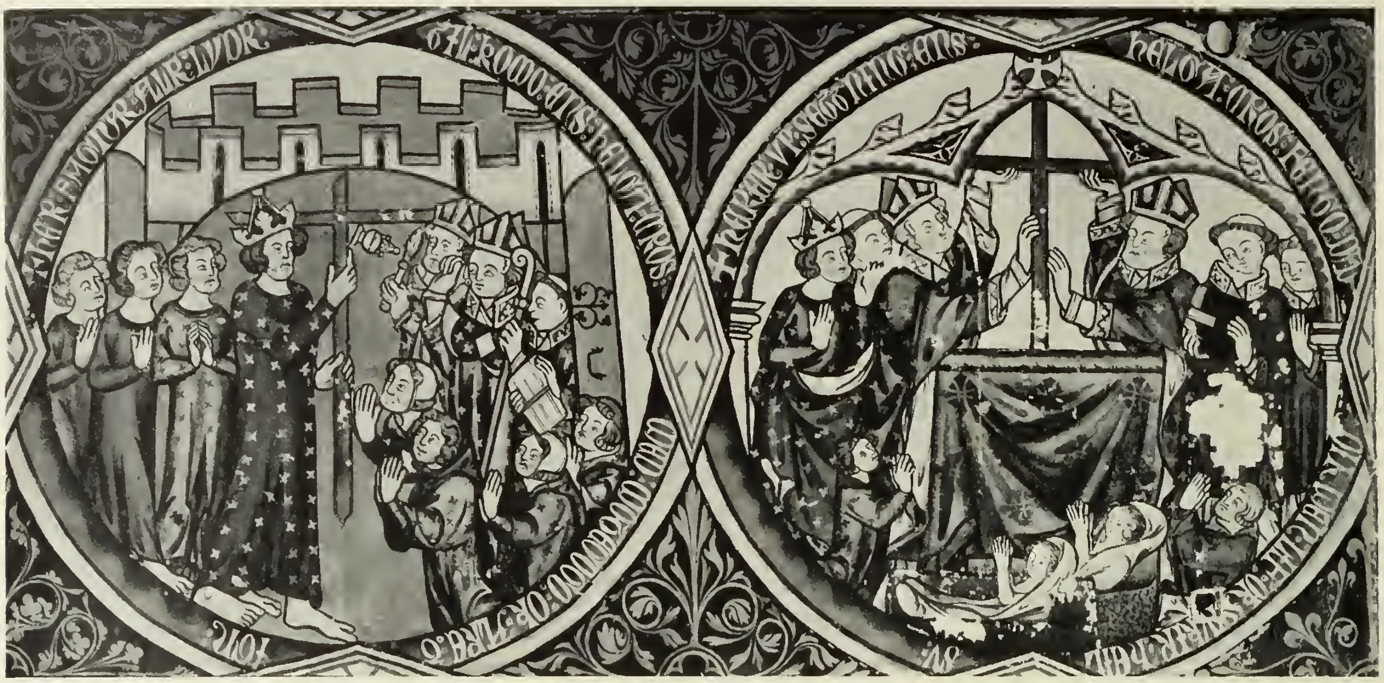


Chosroes med korset paa glashimlen samt hans kamp med keiser Heraklius. Nedstryn-antemensalet.

kunstneriske reglesmed sin næring. Og det gjorde ogsaa Mirakelmesteren. Hans farvesans er ikke sterkt utviklet. Han har den tidlige tids glæde over hver enkelt farve, og han bruker disse fuldstændig vilkaarlig. Mirakelmesterens valørmaleri forstaar han ikke, eier intet av hans aandfulde sammenstillinger. Han finder det saa fornøielig at bruke mange farver, det er en prøvekollektion han laver uten noget forsøk paa at stille farverne sammen.

Det er ikke tvil om at der er noget visst underordnet over ham som kunstner. Han tar alle steder fra og kikker de større mestere i kortene. I kunsthistorien er typen vel kjendt under betegnelsen eklektiker. Det er kanske ikke noget særlig stolt og beundringsværdig over den slags kunst. Men samtidig gjør man ofte den slags typer uret. De har sin fortjeneste, og blandt kunstnere som mangler den selvstændige skaperevne, er kanske eklektikeren der søker at ta det bedste, paa en rigtigere vei end manieristen som i det uendelige kopierer en mester og stiller sig i skarp opposition mot alle andre. Middelalderens som vor tids manierister med deres haardnakkede opposition mot «de andre», deres forkastelse eller tilegnelse av hele personligheter kan nok ha mindre av aandfuldhet og berettigelse end eklektikeren som tar det positive hvor dette findes, og søker at arbeide med dette.

En maler Colard var kammertjener hos hertugen av Orleans, og en anden maler, Peter André, var hertugens vagtmester. Det var kunstnere som tilhørte storfolkets tjenerskap i motsætning til de fagutdannede mestere eller klosterets kunstkyndige. De gik og lyttet til hvad storfolket talte om, og delte deres interesser. Netop saadan virker Nedstryn-mesteren, en tjener hos de store. Han delte deres interesse for vaaben, for hjelme, for hester og kampe, han var fagmand i riddervæsenets ydre og formelle kultur, han kjendte til romanerne og hele den verdslige litteratur, som disse gotiske gentlemen tilfredsstillet sine æstetiske interesser med. Disse romaner var jo ogsaa illustrert, og billederne fortæller om livet ved hoffet, om riddere og fester, om prinsesser som hører paa digte mens spillemænd akkompagnerer, om jagter og landliv — kort sagt



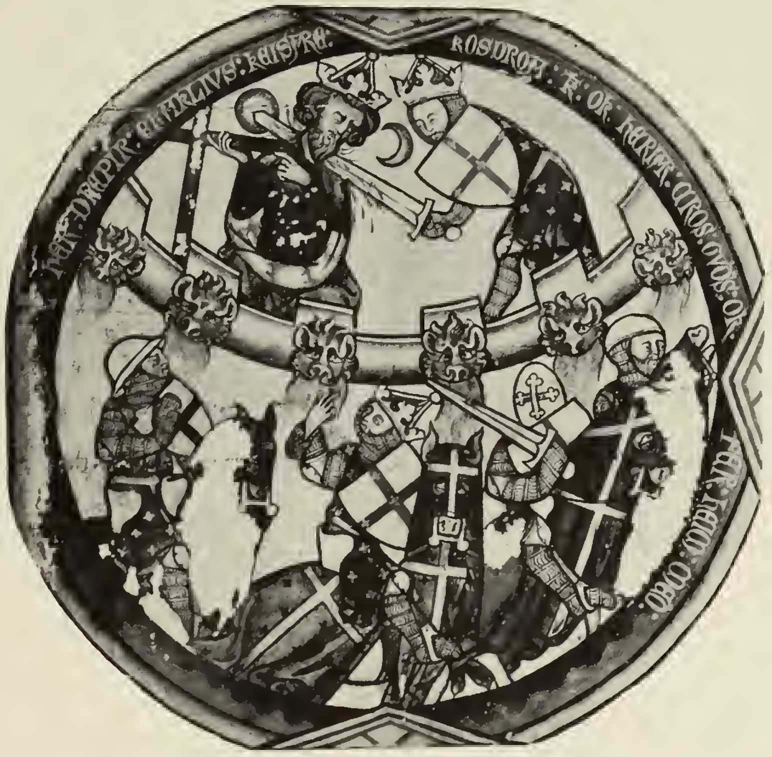
Keiser Heraklius bringer barfotet korset ind i Jerusalem og stiller det op paa høialteret. Nedstryn=antemensalet.

hele dette høiaristokratiske liv, som ogsaa nu kommer ind i de religiøse bøker. For at kunne skildre dette har vor mester valgt at gaa og studere de forskjellige mestere i Bergen, lært her og talt der, — og som den kvikke eklektiker han er, benytter han alt frit og elskværdig i sit profane maleri. Det var netop denne stormændenes kunst som utviklet sig til festsalsdekorationerne paa tidens slotte og borge. Det er bakgrunden for Filip den smukkes og Edvard I's fester, de store episke serier, vi har set et gjenskin av. Vi møter her i en norsk oversættelse høigotikens festdekorationer med alt dette som stormændene var optat av og beskjæftiget sig med — fremfor alt da den episke stils evige: *arma virumque cano.*

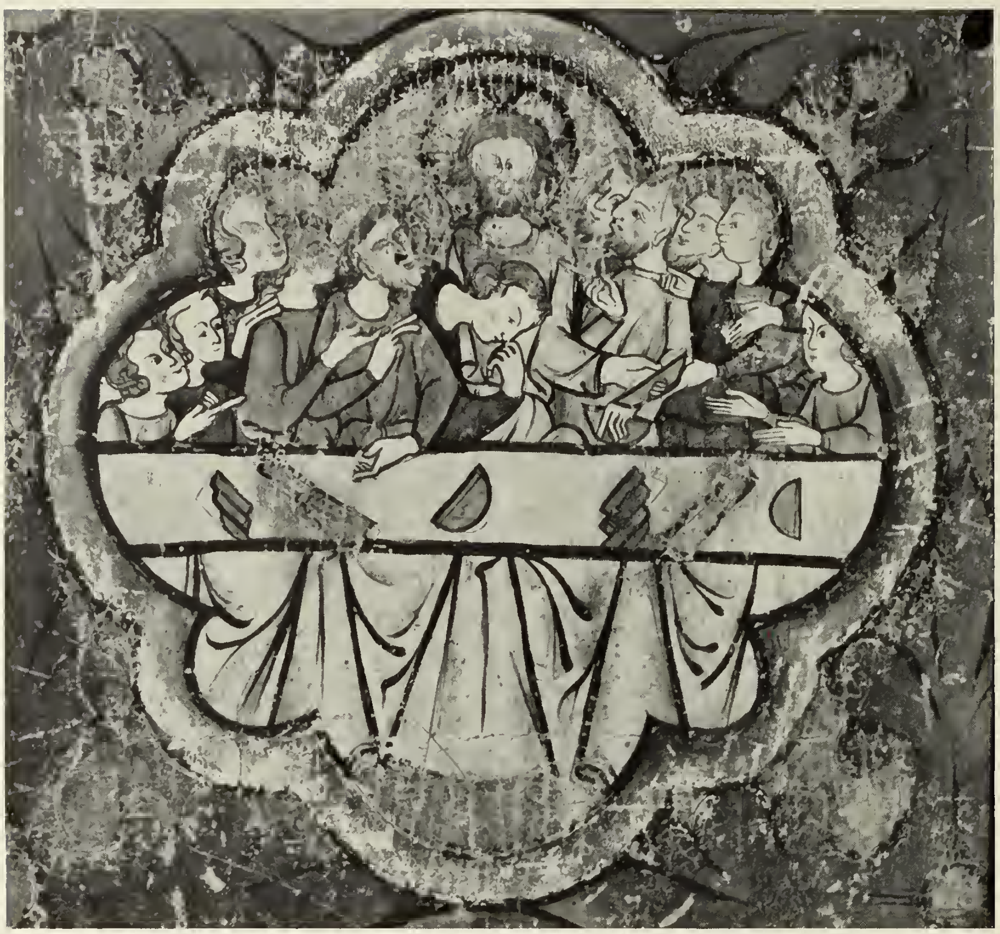
Som et malet kongespeil virker denne tavle, og vi faar et gløt ind paa det profane maleri, da de store mestere virket og arbeidet i Bergen. Billedet av kunsten her i landet blir forunderlig utvidet gjennem denne muntre fortæller, denne eklektiker, som ikke tok det kunstneriske saa strengt alvorlig som et par av sine kolleger, men tok sin stil og sine farver, hvor det passet ham bedst. Derved har han faat et brus av høimiddelalder over sin tavle, hvilket ogsaa har gjort dette arbeide til det populæreste og bedst kjendte i hele vor kunst. Mon ikke noget lignende har været tilfælde i middelalderen? Hans verk tyder hen paa en adskillig brugt kunstner, der som de meget brugte i vor egen tid ofte negligerer værdifulde sider ved sin egen kunst.

Det er let at tænke sig at denne mester har arbeidet i selve vor høimiddelalders kongeborg. Kanske side om side med Mirakelmesteren, hvis ornamentik han har ført over paa sin tavle. Under Magnus Lagabøter og Erik Magnussøn blev der paa kongeborgen i Bergen arbeidet med tidens kunstneriske hovedverk — Apostelkirken over tornekronens høihellige relikvie. Og der fortælles ogsaa om de mange forskjellige kunstnere som var ved Magnus Erikssøns hof. Det er saa let blandt disse at tænke sig Nedstryn=mesteren som en begavet dekoratør, en av de som «forstod sig paa mangt og meget», som sagaen sier. Korsets fantastiske legende og tornekronens høihellige relikvie kan saa let tænkes i en eller anden form knyttet sammen paa kongeborgen i Bergen. De ligger i samme plan, de er begge brudstykker av den religiøse riddertids store epos — korstogene.

I hvert tilfælde gir Nedstryn⸗mesteren et billede av det protane maleri, saaledes som dette formet sig i sidste fjerdedel av det 13. aarh. i Bergen under den tid da de store mesteres kunst i Bergen virket sterkt og stimulerende. Som eklektiker har han laant fra forskjellige, derfor kan han nu i mangt og meget belyse forskjelligartet kunst, samtidig som han ruver godt i det totalbillede vi søker danne os av vor norske kultur i denne tid.



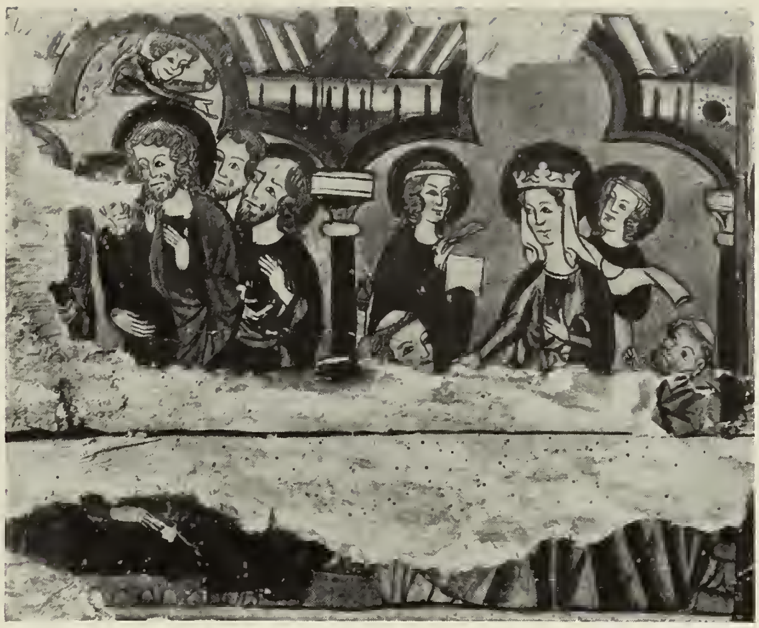
Keiser Heraklius dræper Chosroes. Nedstryn⸗antemensalet.



Nadverdens indstiftelse. Eidstavlen.

HØIGOTISK TRØNDERKUNST

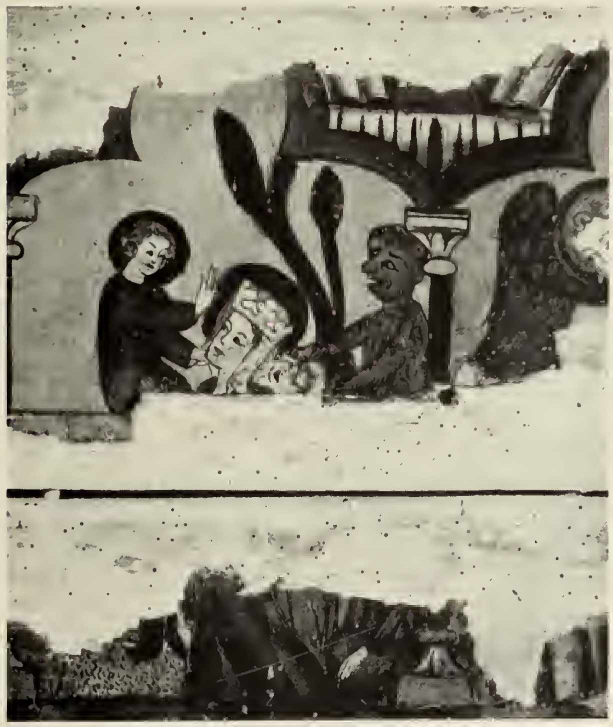
Til Nidaros kom den store høigotiske billedhugger, Mirakelmesterens samtidige og jevnbyrdige i rang og betydning. De hadde efter min opfatning begge studert i Paris. Maleren slog sig ned i Bergen, her var det største arbeidsfelt for ham, mens domkirken i Trondhjem aapnet ganske andre muligheter for et plastisk geni. Netop gjennem domkirkeskulpturen og den beslegtede træskulptur lar den trønderske billedhuggerkunst sig indgaaende studere. Vi har under behandlingen av unggotiken maattet trække ind parallele stilstrømninger fra plastiken, og det samme maa vi gjøre nu. Vi kan ikke tænke os høigotikens kunstliv heroppe uten mot bakgrund av Vestfasadeskulptørens sterke kunstnerpersonlighet. Han har gaat om i kunstneratelierene som den selvskrevne leder. Paa en karakteristisk maate træder dette frem paa endel gravplater. De ældre var, som vi saa, typisk unggotiske og gav et karakteristisk indblik i tidens trønderske tegnekunst, nu blir de høigotiske, og figurerne tegnes op næsten som strekgjengivelse av Vestfasademesterens store gevantstatuer. Paa en gravplate fra Sakshaug ser vi en geistlig i arkitektonisk indramning med foldebehandling som næsten i detalj streker op folderne paa samme maate som paa Vestfasadens geistlige helgener.



Marias død og Maria frelser en munk.
Antemensalet fra Vanelven kirke.

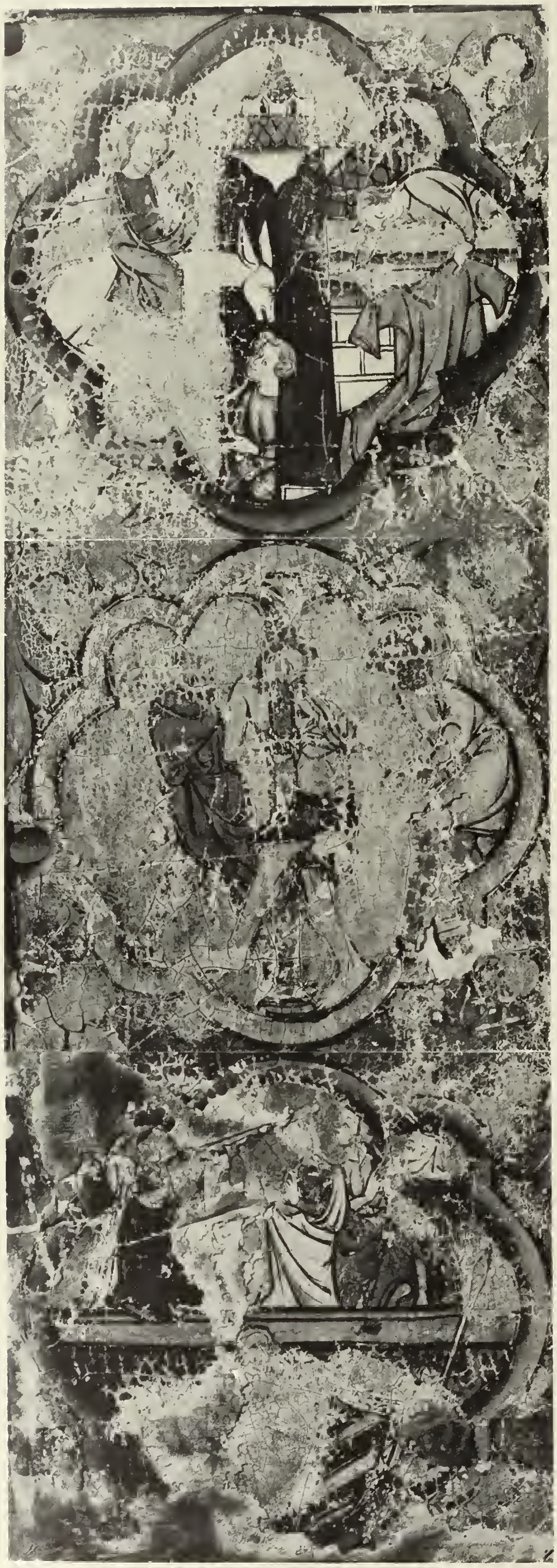
Den sterke interesse for domkirkebygget heroppe kan nok ha virket svækkende paa maleriet. Gotiken hadde allerede i forveien anvist liten plads i kirken for det monumentale maleri. Erstatningen fik dog malerne i nogen grad i den store rolle glasmaleriet spillet, som likefrem blev tænkt som en del av væggen. Av glasmaleriet i Trondhjem har vi intet bevart, men vi kunde forestille os unggotiske arbeider med sit ældre strengere stilpræg, hvor saa det høigotiske formsprog rykket ind. Noget konservativt blev det altid over det nye, det var en plastisk stil som søgte at vinde indpas i en kunstart, som paa sit omraade allerede hadde naadd mesterskapet. Glasmalernes gamle rike kompositioner opretholdtes og komponertes fremdeles ind i sine medaljoner, men den høigotiske Vestfasademester hadde vel her som Mirakelmesteren i Bergen git den nye stil den autoritet, som myndige og sterke personligheter har, og dette merkedes sikkert ogsaa i Trondhjem naar glasmalerne tegnet op sine arbeider.

En typisk høigotisk glasmalerikomposition har vi i passionstavlen fra Eid kirke, et maleri som tilhører erkestiftet. Glasvinduernes teknik med de smaa medaljoner er opretholdt, og i optrinene har vi overveiende den ældre tredelte komposition med midtfiguren avbalanceret av to sidefigurer, og vi har rikere kompositioner. I nadverden og himmelfart-fremstillingen findes denne typisk tidlig-middelalderske komposition med hoder som staar sammen i bundt og som paa en egen virkningsfuld maate fylder medaljonernes øverste dele. En lignende «bundthodekomposition» findes i sidste felt med fremstilling av himmelfarten. Vi har her helt bevart den bundne rytme, som er de ældre kompositioner egen, og som disse har faat gjennem indramningens faste form. Dette bundne har dog ikke hindret bevægelse eller variation, og det er en merkelig rigdom som kan studeres gjennem denne tavles 12 kompositioner.



Maria frelser et barn.
Antemensalet fra Vanelven kirke.

Stilen selv har en egen blanding av gammelt og nyt. Likesom i passionstavlen fra Tingelstad er der kommet noget plastisk ind, og det er tydelig, at det netop er det plastiske som har ført denne mester over i den nye



Indtoget i Jerusalem, hudflettelsen, kvinderne ved graven. Eidstavlen.

stil. Stillingerne og kompositionerne minder stadig om unggotik, mens dragten, de store gevantpartier eier den plastiske høigotiks folder og fald. Det er likesom blot stilens utenverker er tat av det nye, mens den indre kjerne endnu tilhører unggotiken.

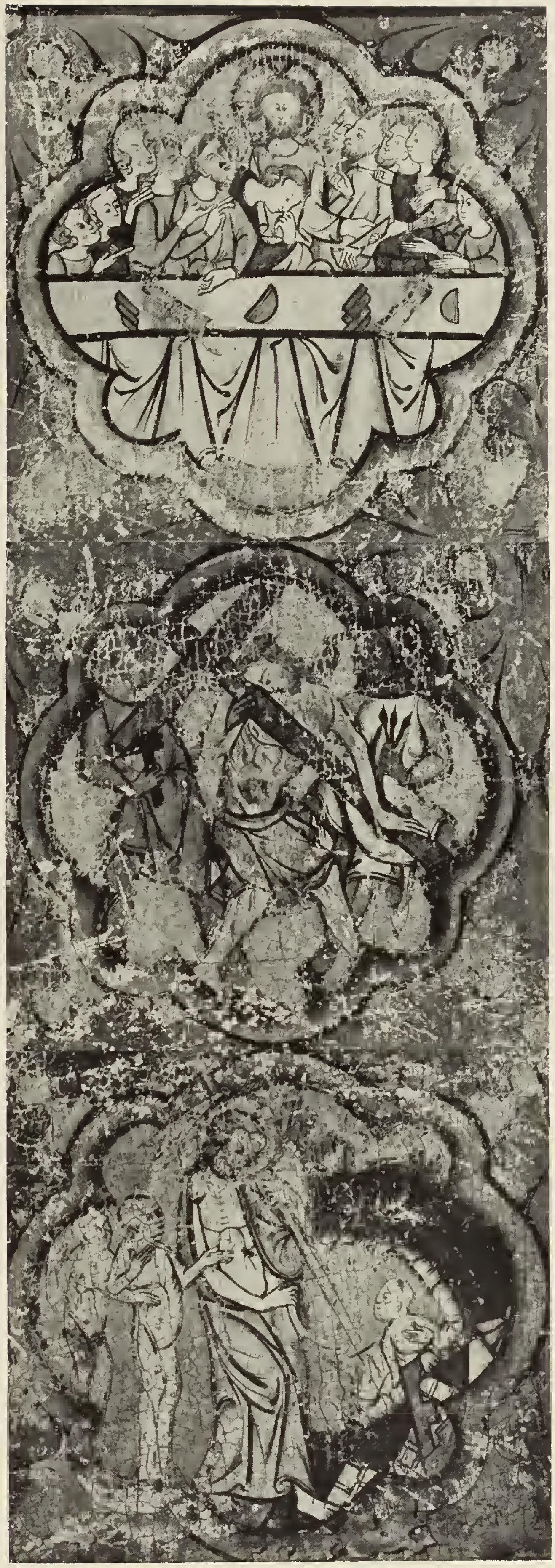
Men vor mester har ingen forbindelse med den ældre Trønderkunst, som vi saa repræsentert i Børseskogntavlen. Det knappe og steile, som var over hans unggotik, møter vi ikke her, og det er ogsaa tydelig hvorfra han stammer. Eidstavlens mester fører sin kunst tilbake til kredsen omkring Kinsarvikmesteren. Detaljmotiver gaar igien, og den ornamentale behandling likeledes, men likesaa sikkert er, at høigotik har præget hele den ytre stilfølelse fra haarets lokkede behandling til dragtens. Vi har saaledes for os en kunstner, hvis utdannelse maa ha foregaat i Bergen, men samtidig har ikke hans høigotik noget av særpræget fra denne by. Mirakelmesterens flotte, maleriske stil er ham fremmed, og det konservative over Levnetsmesteren har han heller ingen forbindelse med. Hans kolorisme er litet utviklet, dette enstonede murrøde falder ut av Bergensskolen. Det naturlige er at se en Bergenskunstner, som er kaldt op til Trondhjem, hvor hele det kunstneriske milieu var et andet. Her var unggotiken som høigotiken plastisk og arkitektonisk, det maleriske interesserte mindre. Den plastiske overvegt som Oslo og Nidaros har likeoverfor Bergen, har saaledes præget sider av malerkunsten i disse byer i motsætning til Bergen. Men forskjellen mellem Oslo og Nidaros er dog iøinefaldende. Høigotikens malerkunst i Nidaros er avhængig av Bergen, mens Oslokunsten staar ganske anderledes frit. Eidsmesteren er en Bergenskunstner som flyttes over i et nyt milieu, hvor der er helt andre ting som fanger hovedinteressen. Der spørges ikke om maleriske indsatser og finesser, hele den koloristiske følelse er her enklere — det er arkitektur og plastik man hovedsagelig har været optat av, og i dette milieu har Eidsmesteren arbeidet sig ind. At der ogsaa andetsteds kan findes paralleler til den utvikling vi her tror at se, er klart nok. Den plastiske fylde laa i tiden, og lignende kunstutviklinger kan man møte paa steder, hvor betydelig billedhuggerkunst præger kulturmilieuet.

Ogsaa andre malere inden Nidarosskolen beholder et vist arkitektonisk og plastisk præg, og en litt enstonet murrød kolorit gaar igjen. Ved siden herav har vi et rikt kompositionsschema, som kan gaa over i det rent fortællende. Vi skal se litt nærmere paa dette i forbindelse med næste kapitel.

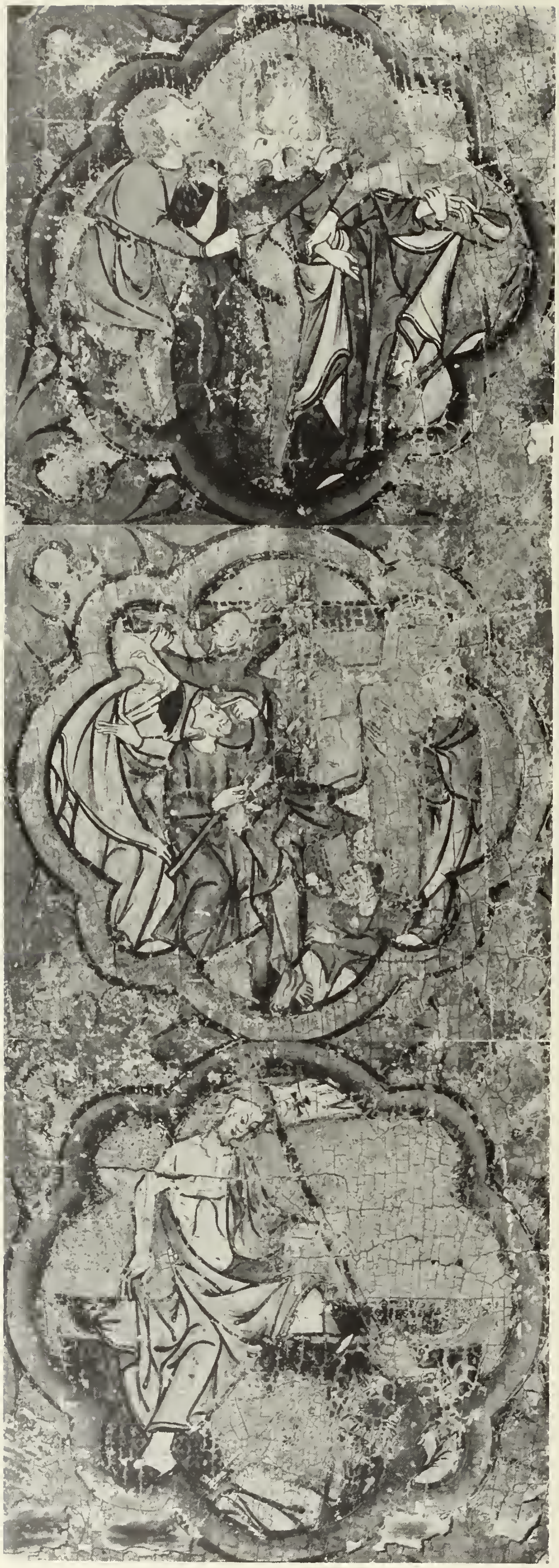
Bak Eidstavlens fyldige motivrække trodde vi at se noget av glasmaleriet fra domkirkens høie vinduer. I norsk kunst vil han staa som en av de store kompositionsbegavelser. Selvfølgelig er ikke disse kompositioner originale. Det er tidens motiver som gaar igjen, men det er kun de betydelige mestre, som saa at si med stadig øket utbytte kan disponere den kunstneriske kapital, som generationer har oparbeidet. Blandt disse hører vor mester. Vi ser ham videre som utslag av en egen høigotisk trønderkunst, utviklet under sterke indtryk fra Bergen.

Et andet, rigtignok kunstnerisk middelmaadig arbeide bekræfter yderligere dette indtryk av et vist særpræg, som vi har faat av den høigotiske trønderkunst. Det er en Maria-tavle fra Vanelven. Den er saa forunderlig ukoloristisk. Selv daarlige bygdearbeider fra Bergen viser det koloristiske i skolen, viser maleren med hans malerglæde. Her har vi en tør høigotik med helden mot det plastiske og arkitektoniske. Det fortællende, som var yndet heroppe, kommer ogsaa frem i dette billede.

Tavlen kan ikke bringes i forbindelse med nogen av vore kjendte betydelige ar-



Nadverden, Kristus bærer sit kors, nedfarten til helvede. Eidstavlen.



Judas's kys, Kristi korsfæstelse og opstandelse. Eidstavlen.

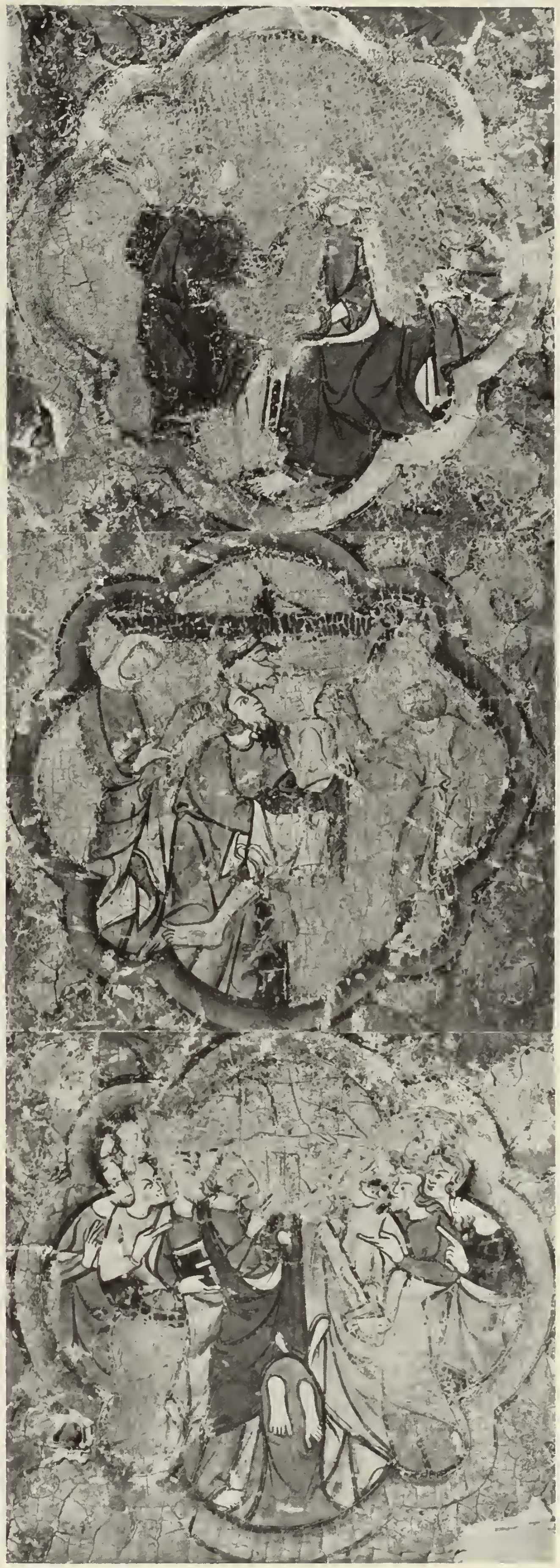
beider. Som Eidstavlen er den litt konservativ i sin holdning, og maa tænkes at gaa tilbake paa arbeider av en ukjendt fransk paavirket kunstner i Nidaros. Forsaavidt kan det godt være en betydelig kunstner, en mester Ignotus i Trøndelagen, men av dette ene brudstykke lar sig intet bygge op. Vi kan tænke os en Mariamester i Trondhjem arbeidende ogsaa under høigotiken samtidig med Passionsmesteren fra Eid, men hvori stilforskjellen bestaar, og mesterens stilling inden skolen, kan vi ikke ha nogen formening om.

Fremstillingen viser det berømte motiv «Marias død», Kristus som kommer ned og henter Marias sjæl. Omkring staar apostlene. Den ødelagte del har saa fremstillet Marias avsjælede legeme. Den anden fremstilling er en av disse almindelige scener, hvor Vor Frue frelser en klosterbror, snart en angrende synder, snart en from cistercienser. Maria kommer selv ned til dødsleiet og bringer evighetens hvite klær med. Ut av disse scener utviklet sig middelalderens berømte motiv med skildringen av den gode og den onde død, som ogsaa kjendes i vor kunst fra den interessante islandske tegnebok.

Paa de andre ødelagte fremstillinger er det djævelen som er ute med sit spil og griper direkte ind. Og det er om et barn kampen staar. Vi ser Maria holder et barn i armen, som hun har frelst fra en ond mand, som staar i forbindelse med Satan. Vi ser ogsaa rester av et kvindelig væsen. Det er vel legenden om de onde forældre som forskriver sit barn til djævelen, men som Maria frelser. En hel del av disse almindelig holdte mirakler findes i dronning Marys psalter, hvor en række fremstillinger dog har et litet særpræg. Tavlen er som sagt meget middelmaadig og har sin interesse fordi den viser, hvorledes Maria-legenden lever igjen i vor kunst. Den viser ogsaa, at vi har eiet Maria-tavler av mestere, hvis kunst vi nu ikke længer kan lære at kjende.

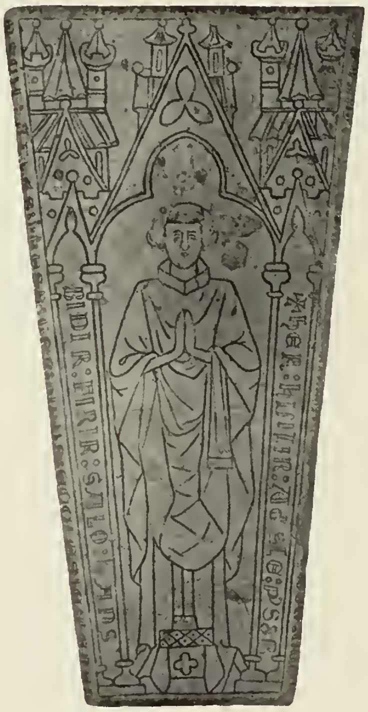
Det er imidlertid svake konturer vi kan tegne op av en trøndersk malerkunst, saa svake at de imellem kan synes utviskede. Vi maa derfor ta alle forhold med, historiske og kulturhistoriske, for om mulig at kunne trænge ind i det indre liv som betinget den kunstneriske produktion under denne merkelige tid i vor nations historie. Hvad der da straks falder i øinene, er den sterke trønderske opposition likeoverfor riksstyret. Igrunden gik denne opposition langt tilbake i tiden, fra Ladejarlerne til Hertug Skule, fra erkebiskop Øystein til Jon Raude. Efterhvert som de verdslige høvdinger med kongen i spidsen flyttet til Bergen, blev erkebiskopen den eneraadende magt i den gamle kongeby. Nidaros blev geistlighetens by, — ikke længer Olav konges, men Olav martyrs. Her dyrkedes de geistliges særinteresser, her fremsattes de høikirkelige magtkrav. Den norske geistlighets nære forbindelse med Paris har længe været sterkt fremhævet, og det er karakteristisk nok, at baade i Oslo og Nidaros spores tidlig franske kunstneriske forbindelser mens de engelske er fremtrædende i Bergen. Det er derfor intet utænkelig i, at Jon Raude, som personlig i Paris hentet tornekronens hellige relikvie, indledet kunstneriske forbindelser, som bragte fransk høigotik ind i den bergenske hofstil, noget som den geistlige stil i Bergen allerede hadde forberedt. Hvis man a priori skulde tænke sig en særpræget malerskole i Nidaros, saa maatte det være en paa Parisersmag opbygget utpræget geistlig kunst. Vi ser ogsaa ganske rigtig det trønderske Børseskognantemensale paavirket av Pariserstilen i motsætning til Bergensskolens engelske forbindelser. Vi saa videre i Eidstavlen forbindelser mellem Bergen og Nidaros. Vi skal se disse forbindelser utvikle sig videre.

Vi vil nu finde et par arbeider med

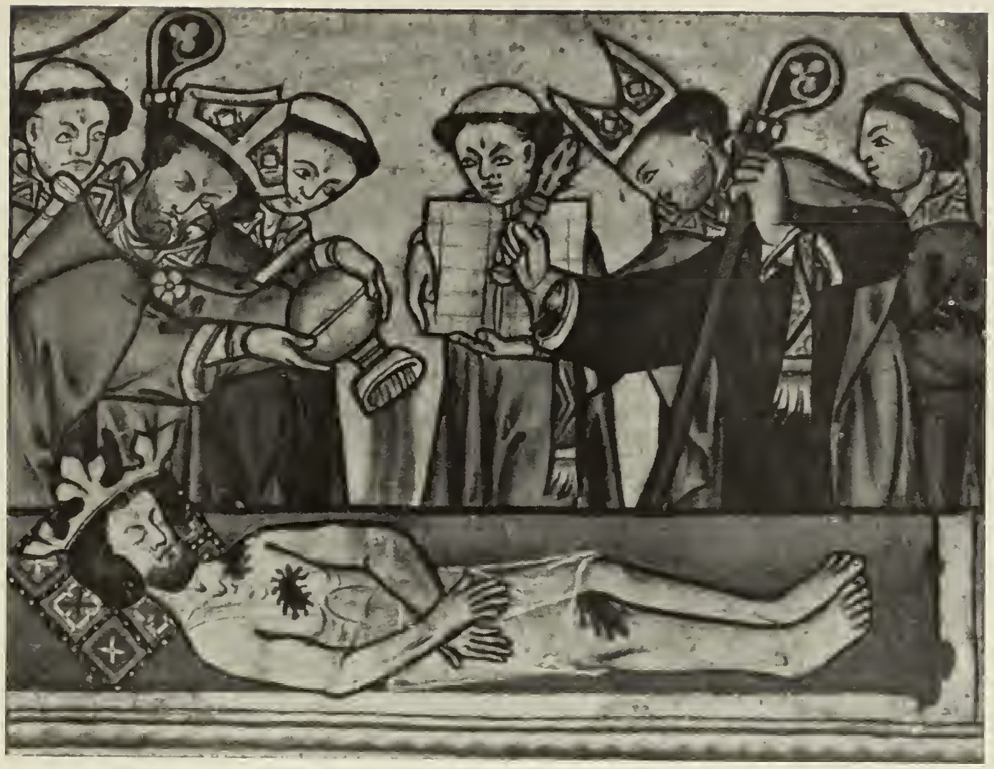


Kristi forhaanelse, korsnedtagelse og himmelfart. Eidstavlen.

klerikal kulturtendens fra Trøndelagen. Disse gaar parallelt med bergenske arbeider. Hvordan samspillet mellem Bergen og Trondhjem har været, kan vi derimot nu vanskelig bli klar over. Er det søsterskoler som har paavirket hverandre? Har Bergensmestere arbeidet i Trondhjem, eller kan det tænkes at fransk stil fra Trondhjem har virket med blandt Bergens kunstnere? Svaret paa disse spørsmaal vil vi med vort nuværende materiale ikke bestemt kunne faa, og spørsmaalet vil med øket vegt trænge sig frem ved et par antemensaler som gir et godt billede av den geistlig kulturprægede kunst vi i det følgende skal se utslag av i det gamle bispesæte. Foreløbig maa vi tænke os, ved siden av den store vestfasadeskulptør i Nidaros, en maler med et kompositionstalent av de sjeldne. Frit og sikkert bygger han sine figurer op av tidens skemaer, og vi tror her at kunne se en gjenspeiling av Olavskathedralens høie glasvinduer.



Gravplate av marmor fra Sakshaug kirke. *Berg. mus.*

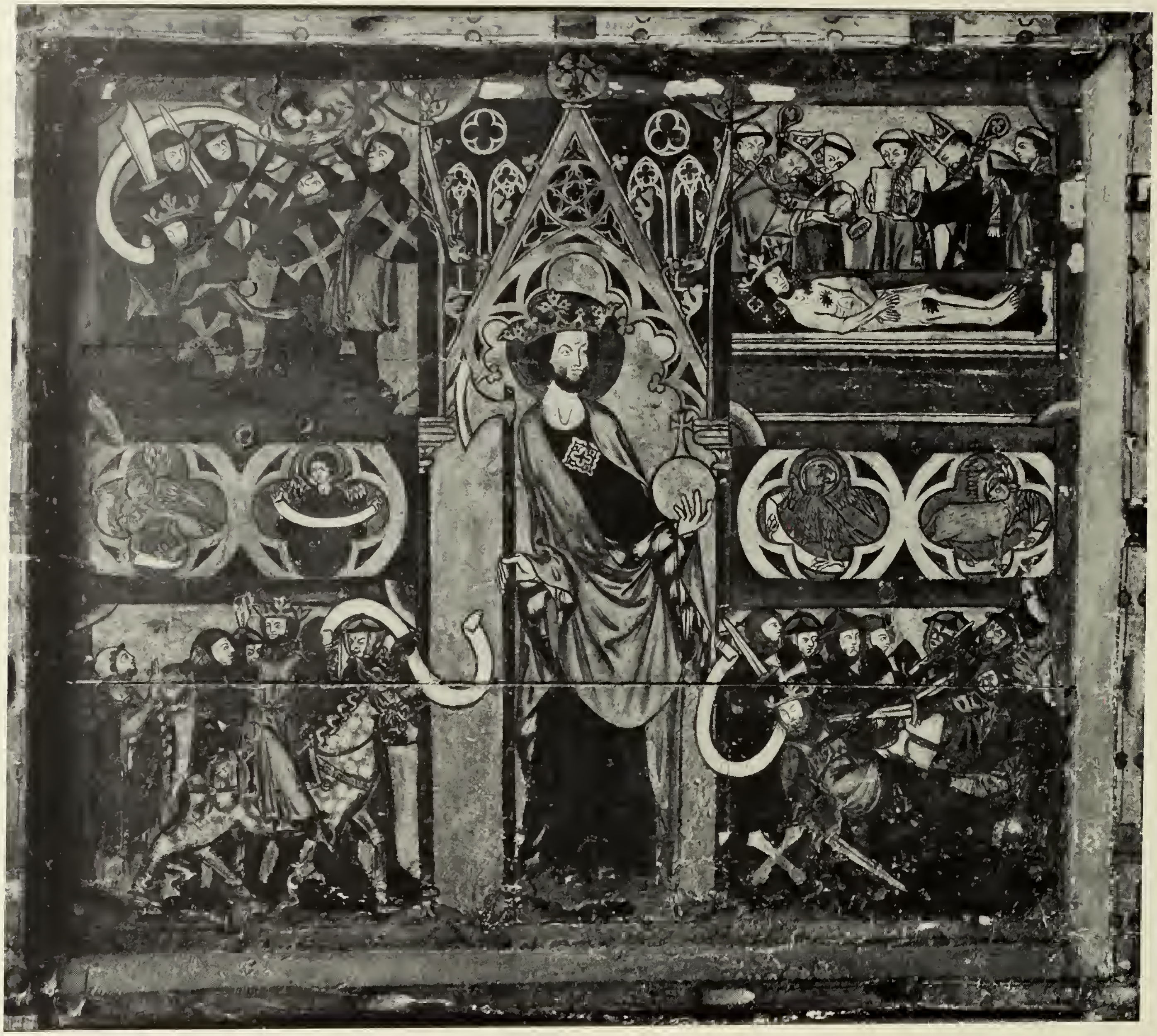


St. Olavs skrinlæggelse. Trondhjems-antemensalet. Nationalmuseet, Kbh.

TRØNDERSKE HELGENBILLEDER

Det er selvsagt at Olavslegenden kunstnerisk særlig har været dyrket i Nidaros, og at Olavs-antemensaler har været yndet arbeide i byens kunstproduktion, kan man vel gaa ut fra. I fremstillingskredsene av St. Olav har dr. F. B. Wallem ret til at skille mellem en historisk Olav, en sagnets og en legendens. Hvordan fremstillingen lagvis har utviklet sig, lar sig med vort nuværende kjendskap til materialet ikke klarlægge. Paa de ældre billedserier optræder fremstillingerne om hverandre. Den historiske Olavs billedkreds har vel formet sig i Nidaros; fremstillingerne paa dette punkt er konkrete og korrekte efter sagaen. Til de legendariske billeder kan man derimot let tænke sig forbilleder utenfra — særlig da fra England, hvor Olav tidlig blev dyrket.

De ældre billedserier vi har, er psalterbilledet fra Bury St. Edmund's i Yates Thompsons samling, Kaupanger- og Trondhjems-antemensalerne, samt reisealteret av hvalrostand i Nationalmuseet i Kjøbenhavn. Man maa gaa ut fra, at den ældste Olav var den sittende. Tidlig fremstilles han ogsaa tilhest. Middelalderens sterke følelse for det arkitektonisk avbalancerte har dog sikkert ikke benyttet rytterbilledet som midtfigur for antemensaler, mens det som sagt er tydelig, at St. Olav tidlig i enkeltfremstillinger maa ha optraadt ridende. Høigotikens interesse for den opreiste skikkelse har git os den staaende St. Olav. Omkring den sittende eller staaende Olavsskikkelse som midtfigur har vi saa hat fremstillinger fra Olavs historie samt fra legenden og sagnet. Legende-



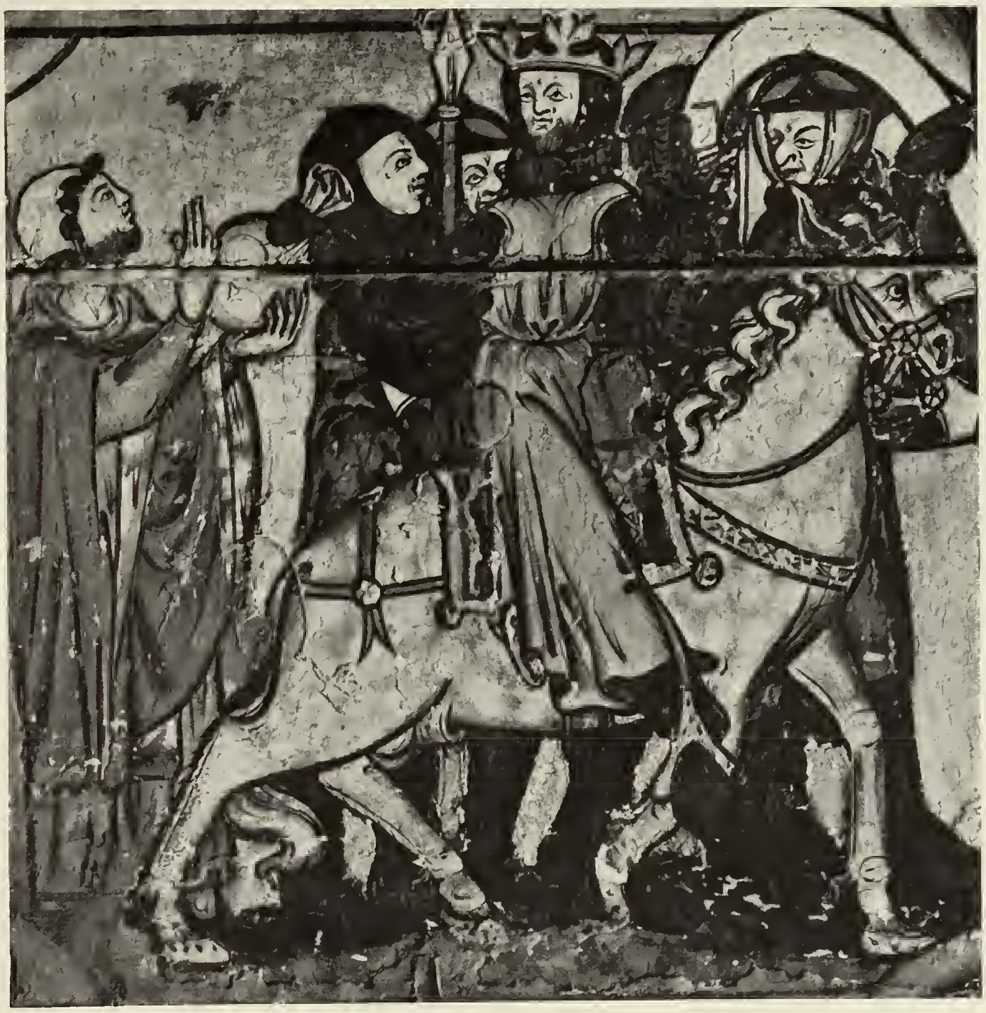
Trondhjems=antemensalet. *Nationalmuseet, Kbh.*

fremstillingerne knyttet sig til hans mirakler, særlig til overfaldet paa den engelske prest Rikard og dennes helbredelse gjennem St. Olav. Denne fremstilling optræder første gang i psalteret fra Bury St. Edmund's, og det kan tænkes at stamme fra en redigering som skriver sig fra selve erkebiskop Øystein under hans ophold ved klosteret. Fremstillingen gaar igjen baade paa Kaupangertavlen og reisealteret.

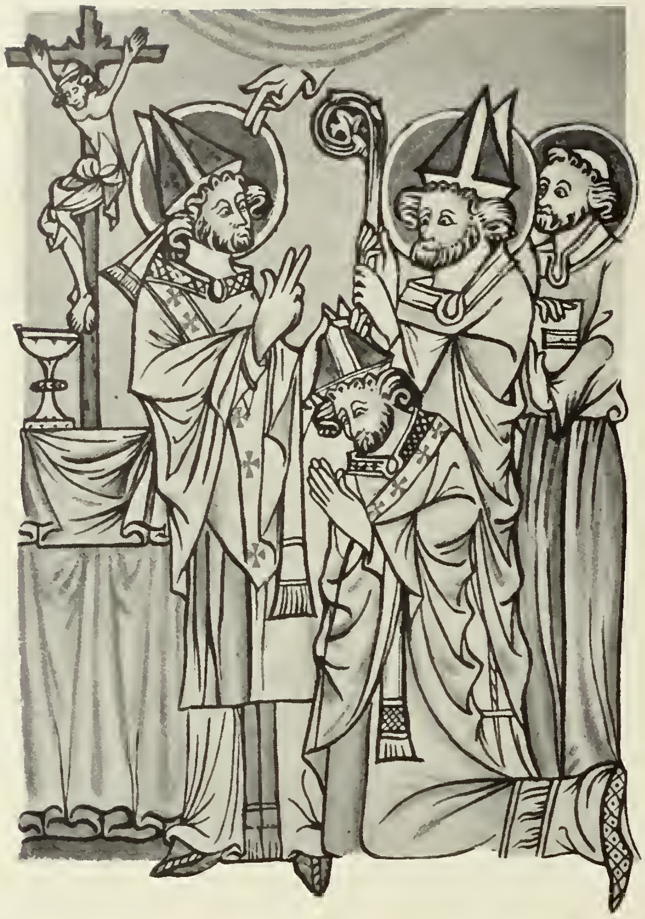
Paa reisealteret har vi ogsaa spor av andre legendariske fremstillinger. Dette alter, hvis hele stilpræg er høigotisk, selv om arkitekturen paa sine steder virker noget sent og opløst, gir det rikeste billede av gjængse legendariske Olavsfremstillinger i trønderkunsten. Ja vi kan paa disse billeder med lethet bygge op legendariske Olavs=antemensaler. I midten en tronende St. Olav, saaledes som paa reisealteret øverst til høire. Bak hans trone staar to engle. Vi kjender denne sittende Olav fra islandske manuskripter baade med unggotisk og høigotisk stilpræg. Paa den ene side kan vi saa ha hat to av legenderne fra Gardarike; den ene viser Olav der helbreder en enkes søn, som for en stor halsbylds skyld var døden nær. Billedet er det andet i nederste række og viser Olav som bøier sig over den unge gut, mens moren staar ved siden. Dernæst har vi fortællingen om kongen som sat i tanker og spikket fliser paa en søndag. «Det er mandag imorgen, herre», sier skutilsvenden. Kongen tar sponene hen over et lys og brænder dem av i sin haand. Vi ser kongen med lyset i haand og skutilsvenden ved siden fremstillet i anden rad tilhøire. Dr. Fr. Paasche har gjort mig opmerksom paa tydningen av denne scene; den er ogsaa før tydet paa samme maate av Henr. Mathiesen. Dernæst har vi den vakre legenden med Torgeir bondes aker i Øvre Værdalen, som kongens mænd hadde traakket ned, men som blev god igjen efterat kongen hadde redet omkring den. Vi ser paa billedet de reiste aks foran kongens hest.

Av Olavssagnet eier den engelske billedserie hans seilads og kamp med trold. Reisealterets ene billede hører ogsaa til denne kreds. Det viser kongens seilads. Kvinden er vel en troldkjærring, som han kjæmper mot. Fra Flatøyboken har vi et billede av hans kamp med en havfrue.

Tilslut har vi ogsaa den historiske Olav, saaledes som geistligheten i Trondhjem saa ham. Det var han som bygget den kristne kirke i landet, gav den gaver og privilegier. Helgenen og martyren Olav var deres forbundsfælle i kampen om verdslig magt, og Olavs kongedømme disponertes egentlig av erkebiskopen. Olav var den sterkeste faktor i den geistlige agitation. Han red op til Stiklestad og fandt der sin død for kirkens sak i kamp mot de verdslige stormænd. — Reisealteret har en vakker rytterfremstilling av St. Olav, som i sin sikre stilholdning nok gaar tilbake paa større betydelige arbeider, som nu er tapt. Det er helgenhøvdingen, kongen for en ecclesia militans, og her følger saa etpar billeder av St. Olav som rykker frem til Stiklestadslaget, samt et billede av selve kampen. Mens vi for de legendariske fremstillinger kun eier brudstykker, saa har vi i Trondhjemstavlen for den historiske Olavsfremstilling en fast og udmerket redigering i god kunstnerisk form. Her er kongens drøm og hans gave til kirken, slaget ved Stiklestad og hans skrinlægning.



St. Olav gir før slaget kirken rike gaver. Trondhjems-antemensalet. Nationalmuseet, Kbh.



Bispeindvielse. Islandsk miniatyr. *Isl. membr. 16. 4to, Kgl. Bibl., Stockholm.*

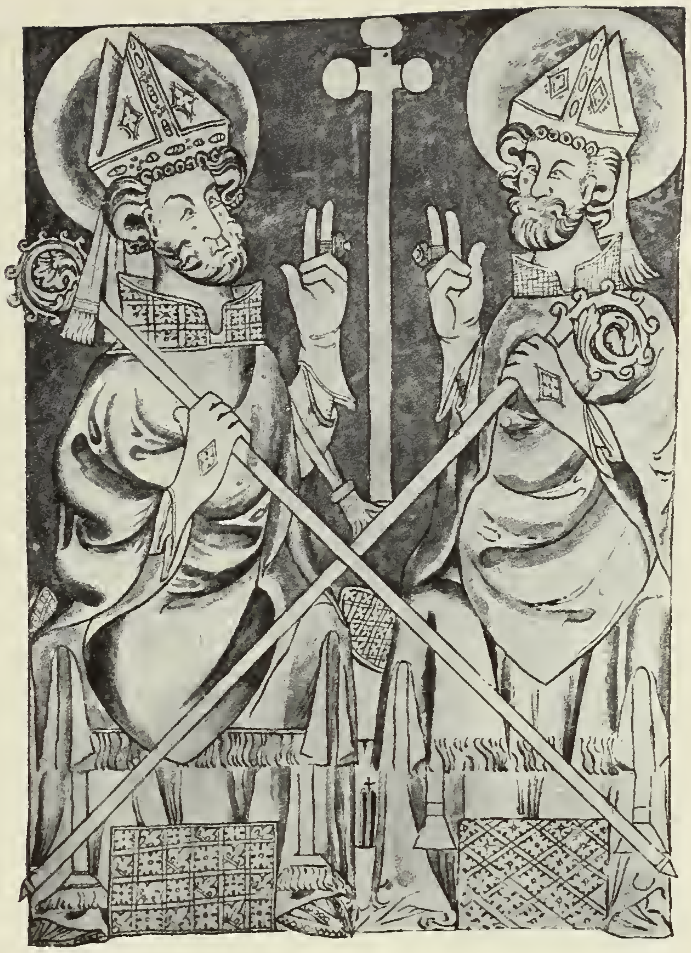
Mellem den engelske psalterfremstilling av Olavs drøm, hvor han hviler med teppet over sig, og billedet ute i felten paa arbeidet fra Trondhjem ligger en betydelig utvikling. Kongen hviler paa sin kappe som er utbredt paa jorden, med hodet i høire haand, støttet op mot Finn Arnessøn. Han har ringbrynje over kjortelen. Foran ham hans skjold med det røde kors. Fra jorden til himlen gaar en stige. Øverst oppe ser man Kristus som vinker den slumrende til sig. Omkring kongen staar fire krigere i ringbrynjer og korsmerkede skjolde. Den ene blaaser i horn. Det er stemningen før slaget, før den gode kamp aapnes, som skildres med himmelstigen som forbinder Kristus og den sovende, mens krigerne staar færdige til kamp. Slaget ved Stiklestad er skildret som traditionen formet begivenheten. St. Olav er segnet til jorden, har kastet skjoldet og sverdet fra sig og faar saa de dræpende saar, øksehugget av Torstein Knarresmed, sværdhugget i venstre skulder av Kalv Arnessøn og spydstikket i brystet av Tore Hund. Sidstnævnte er desuten kjendelig paa sin kappe av rensdyrskind. I forhold til Kaupangerbilledets skildring av slaget ved Stiklestad er dette langt mere historisk uttømmende. Her i Trøndelagen forlangte man helgenkongens død skildret med historisk nøiagtighet.

Skrinlægningen avbildes som en høitidelig kirkelig handling med utfoldelse av middelaldersk ceremoniel. Kongens hode hviler paa en rikt utsyet pute, hænderne er korslagte foran. I skulderen, paa brystet og det høire knæ sees blodige saar. Paa hodet bærer han kronen, en biskop stænker liket med en vievandskost, en anden biskop salver liket med olje, som heldes av en kande. Endnu ser man fire geistlige, hvorav en holder en bok, en anden biskoppens stav. Merkelig nok er ingen av hans undergjerninger fremstillet, men det fjerde billede, likeledes godt fortalt, har derimot en mere praktisk religiøs karakter. Kongen rider paa sin gule hest omgit av sine folk ind i kampen. Et øieblik standser han op og gir en geistlig en vældig pung fyldt med guld. Ogsaa det fik han tid til at tænke paa. Det var penge til geistligheten, og den geistlige holder sin haand velsignende over skatten.

Alle fremstillinger er episk godt fortalt og gir i det hele et udmerket billede av de historiske Olavstavler.

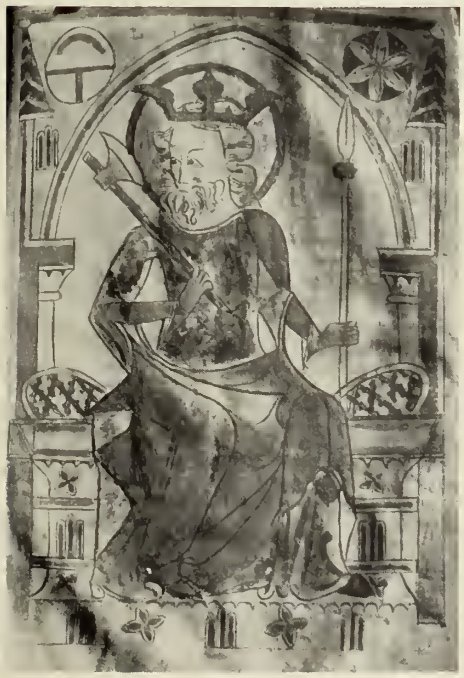
St. Olav helbreder en blind. Christiern I's reisealter.

At fremstillingerne samtidig har hat en vis klerikal tendens, er tydelig nok, særlig da selvfølgelig billedet med St. Olavs store gave til geistligheten, samt skrinlæggelsen, hvor det høitidelige kirkelige ritual er fremstillet, som utfoldes over den helgen som i døden seiret over sine verdslige motstandere.



Biskoper. Islandsk miniatyr. Isl. membr. 5 fol., Kgl. Bibl., Stockholm.

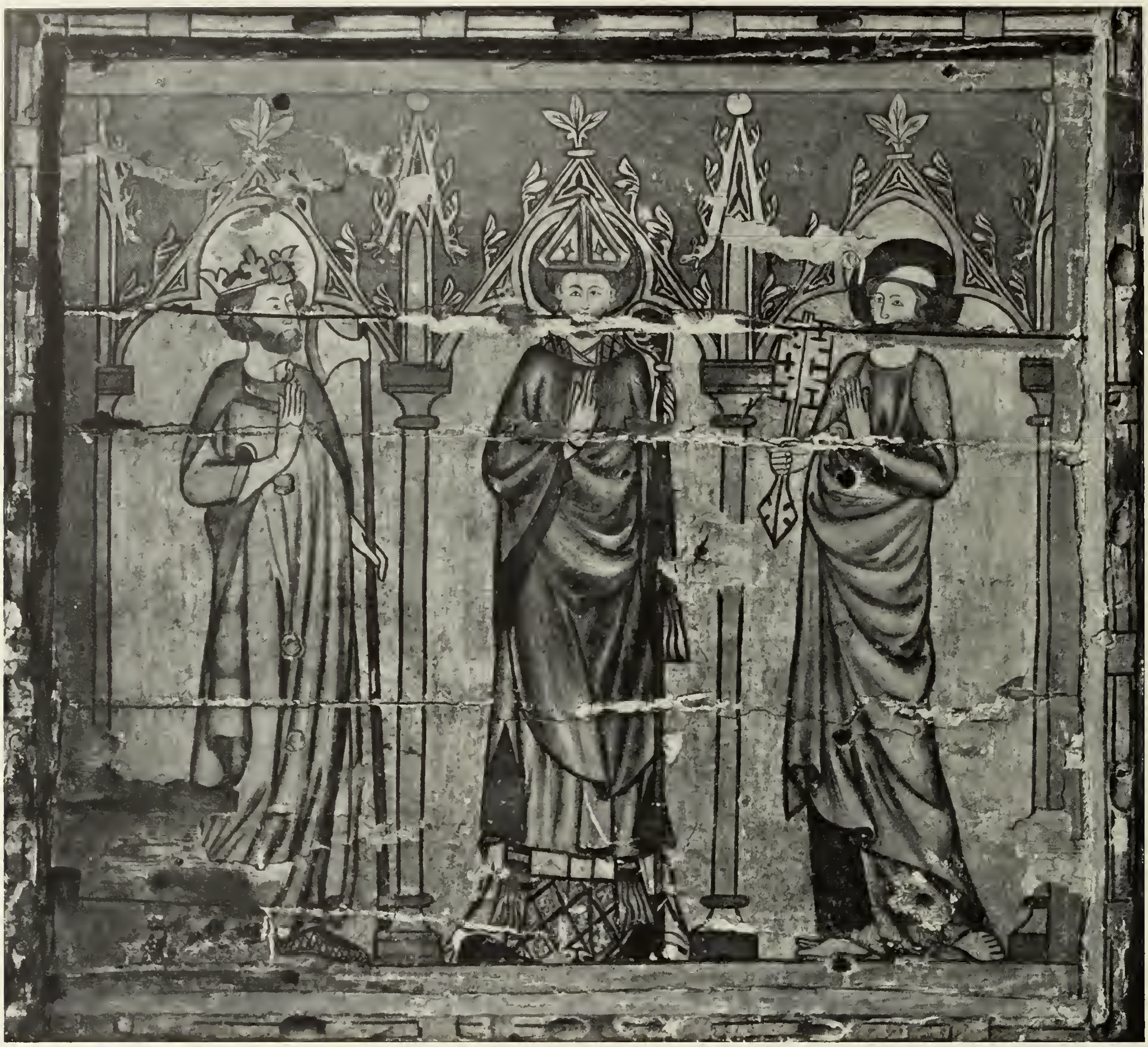
Tavlen fra Kvæfjord hører sammen med Trondhjems⸗antemensalet kunstnerisk saavelsom kulturhistorisk. Den maa antas at skrive sig fra den gamle Nidarosskole. I midten en biskop, paa den ene side St. Olav, paa den anden St. Peter. Vi maa fremdeles huske paa, at vi lever i de skarpe kirkepolitiske kampes tid, erkebiskoperne Jon Raudes og Jørunds tidsalder. I erkebiskop Øystein hadde den norske kirke søkt at faa en direkte klerikal helgen, hvis kanonisation likefrem betød aktion mot kongemagten, ja, Jon Raude ansaaes endogsaa inden sin kreds for hellig. At stille en hellig biskop op mellem St. Olav, Norges skytspatron, hierarkiets mægtigste støtte, og St. Peter som med sin store nøkkel lukker op himmelens porte, er ikke nogen tilfældig ordning. Biskopen er sikkert, som ogsaa tidligere antat, St. Augustinus, alias erkebiskop Øystein, kongemagtens store motstander. Utformningen av denne tavle er et led i den klerikale agitation, hvis hovedsæte selvfølgelig Nidaros var.



Sittende høigotisk Olavsbillede fra Arnarbælisbok. A. M. 135 fol. Univ.⸗Bibl., Kbh.

Den geistlige stands interesse, som i særlig grad maa ha været knyttet til Trondhjem, og som bl. a. ogsaa har git sig uttryk i biskopsstatuerne paa Kristkirkens vestfasadevæg, kan ogsaa tænkes at ha git sig andre kunstneriske utslag. St. Olavs bisættelse er en rent geistlig handling, hvor to biskoper var tilstede. I islandske manuskripter har vi nogen typiske bispebilleder av ganske hierarkisk karakter. Bispevielser foregik stadig i Trondhjem, og naar vi har en saadan miniatur som gaar tilbake paa ældre fremstillinger, kan den let tænkes, at skrive sig fra Trondhjemskunst. Etpar sittende biskoper viser samme klerikale tendens.

En fremstilling paa tavlen fra Roan beskriver Schøning. Her sees avmalt en sittende prælat og to andre staaende, en ved hver side med deres bispe⸗huer paa. Disse paasætter hin en mitra. Bakenfor ham staar en



Erkebiskop Øystein, St. Olav og St. Peter. Antemensale fra Kvæfjord kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

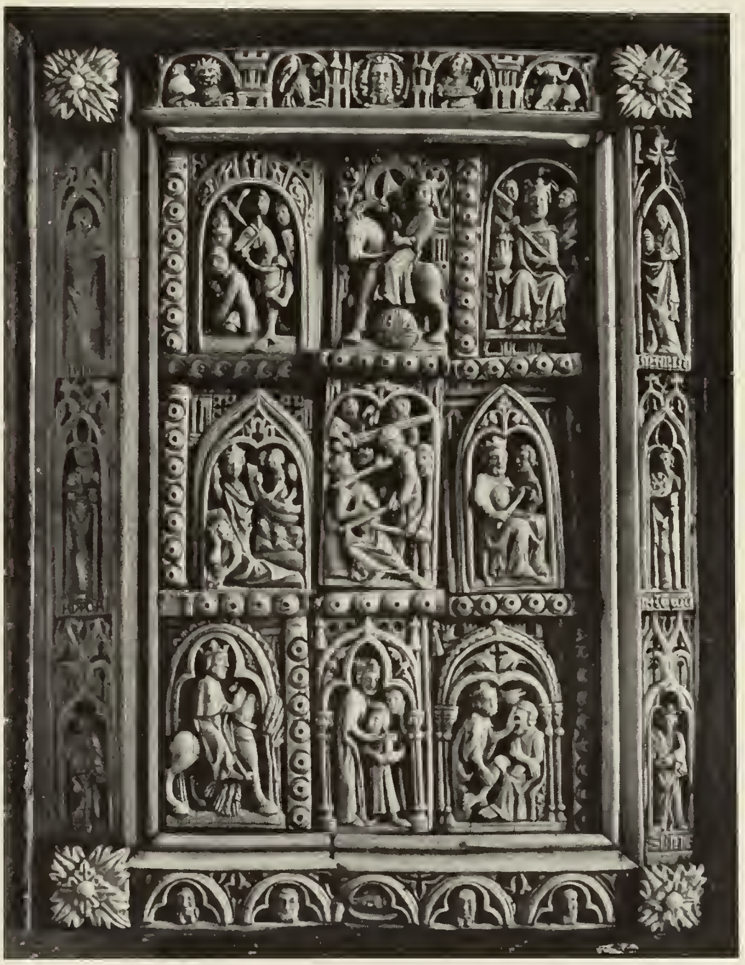
med blottet hode, læsende i en bok, klædt i blaa klædning, og en anden ogsaa med blottet hode. Fremfor den sittende prælat ligger en person paa knæ ogsaa med blottet hode. Denne holder i prælatens stav mens han velsigner ham med høire haand i veiret. Som man vil se, en typisk geistlig scene i likhet med de avbildede islandske. Schøning tror den har hat forbindelse med St. Olav, fordi hans navn staar over fremstillingen. Herom kan man nu vanskelig uttale sig, mens billedets kirkelige karakter som nævnt er helt klar.

Det islandske biskops⸗antemensale fra Mǫðruvellir har ogsaa adskillig som tyder paa forbindelse med Trondhjem, paa samme tid som det stilistisk gaar sammen med den geistlige reaktion i Bergen, som vi i et senere kapitel skal behandle. Men baade biskopfremstillingen og motivvalget gaar naturlig ind i denne kunstkreds med den klerikale tendens som her og i Oslo kommer frem i motsætning til Bergensskolen.

Hvad det kunstneriske angaar, saa har Olavs⸗antemensalet og Kvæfjord⸗antemensalet et tydelig ensartet skolepræg. Der ligger dog en nyindkommet koloristisk strømning imellem, men detaljer som rammens behandling og arkitekturen taler foruten fundstedet for fællesskap. Begge arbeider hører til den franskpaavirkede gruppe. Først gjør arkitekturen sig sterkt gjældende. Fialer og vimperger med krabber bygger sig op, og ved St. Olav indrammes hans krone og gloria av rike arkitektoniske motiver. Øverst er høie gotiske vinduer med smaa roser. I byen med vort mægtigste bygverk var man optat med arkitektoniske problemer, saaledes at ogsaa malerne, i likhet med Ludvigspsalterets mester, følte trang til at yde sine interesserte bidrag. Likheter med bergenske motiver foreligger ogsaa.

De høireiste statuelignende figurer paa begge tavler taler for byens plastiske interesse. Det er klart at en by, som saa en slik billedhuggerkunst vokse frem som Nidaros, maatte late noget av dette komme frem i sit maleri. Det historisk fortællende over Olavstavlen tror vi ogsaa er noget gjængs for trønderkunsten. Fra litterære kilder kjendes en række legender paa trønderske antemensaler, og det er naturlig at det historisk fortællende utviklet sig her som i Bergen. Antemensalet fra Vanelven tyder i samme retning. Olavstavlens mester er en historisk fortæller av rang, han er kyndig og nøiagtig, og det gjælder for ham at faa saa meget som mulig med.

Hans kolorit er tung og gaar i det murrøde, og kan forsaavidt tænkes bygget paa Eidstavlen, som dog er rikere. For det specielt koloristiske har han liten interesse. I farven, stilen og selve den episke fortællermaate er der ting som forbinder dette arbeide med det bergenske Nedstryn-antemensale, som ogsaa særlig i farven falder ut av den bergenske stilutvikling fra Kinsarvikmesteren, over Mirakelmesteren til Legendemesteren. Ogsaa han var en fabulator, en legendefortæller av rang, men kunstnerisk en fremmed blandt bergenserne, egentlig ikke bunden til nogen bestemt mester, men paavirket av flere. Det arbeide han staar nærmest, er Olavs-antemensalet fra Trondhjem. Er denne fremmede i Bergensskolen likefrem en trønder, som ogsaa koloristisk bygger paa det murrøde fra Eidstavlen, og som har sin ven fremdeles arbeidende i Trondhjem? Meget av det fremmede ved ham inden Bergensskolen kan forklares derigjennem. Skulde der kunne tænkes en parallelutvikling i Nidaros og Bergen, og at Olavs-antemensalet er en eksponent herfor? Kunde der ikke videre tænkes, at Nedstrynmesteren, hvis farvefølelse vanskelig stemmes ind i Bergensskolens utvikling, er kommet fra Trondhjem og saa i Bergens rikere kunstneriske liv



Christiern I's reisealter. Nationalmuseet, Kbh.

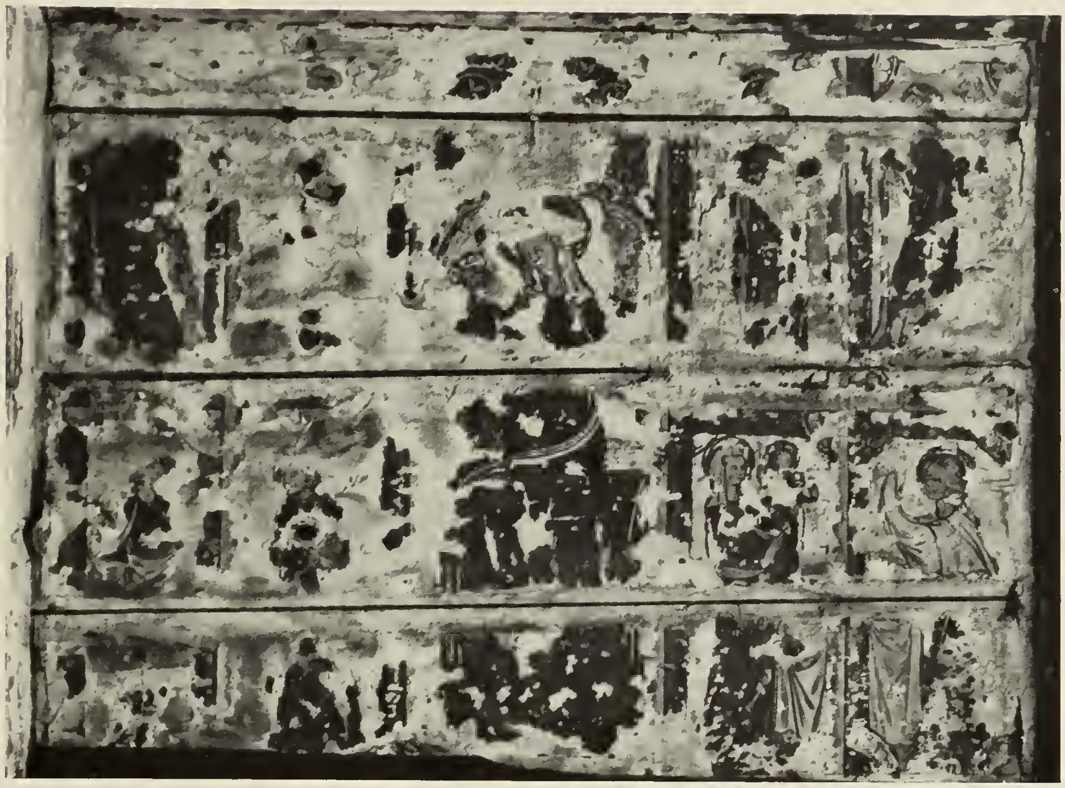
fik anledning til at utfolde sig? Det uensartede i Bergensskolen maa delvis forklares ved en flerhet av kunstcentrer i vort land, hvis kræfter det rikere Bergen trak til sig.

Var Olavstavlen uten koloristiske aspirationer, saa har i Kvæfjord-antemensalet, der betegner et senere stadium av Nidaroskunsten, Bergensskolens koloristiske utvikling gjort sig sterkt gjældende. Ingen av de tidligere kunstnere fra erkestiftet har strengt tat arbeidet koloristisk. Kvæfjord-antemensalet med den høit opdrevne akvarelagtige kolorit stammer sikkert fra bergensk indflydelse i trønderkunsten. Det er den lette koloristiske lek som indledes med Nestavlen, som spiller videre i Legendemesterens kunst og som her paa Kvæfjordtavlen utfolder sig helt letsindig, med en utpræget likegyldighet for de gamle stiliserte farveværdier. I grunden er hele tavlen stemt i rosa og grønt. Vi har i denne trøndertavle i virkeligheten den sidste fase av den bergenske kolorisme, en let og forenklet farvefølelse. I Bergen selv gjør anden indflydelse sig gjældende. Det synes merkelig nok at være i Trondhjem og, som senere skal behandles, i Oslo, at vi skal se en utvandet kolorisme som sidste konsekvens av den bergenske farvestil. Bergen følger ikke denne utvikling, man synes næsten her at være for kunstnerisk følsom til at ville indlate sig paa denne litt for letvindte utnyttelse av indvundne resultater. De hævdet isteden det egte artiststandpunkt: heller reaktion end de radikale standpunkter i utvandet form.

Skulde vi efter dette søke at tegne op konturerne for kunsten i erkestiftet, saa er her den franske linje utpræget fremherskende i unggotik som i høigotik. Vi møter den allerede i Børseskogntavlen med den monumentalt stiliserte tegning og farve. Passionstavlen fra Eid tilhører overgangstiden, er paavirket av Bergens kunst fra unggotiken og lar sig let tænke som repræsentant for en forsigtig trøndersk høigotik uten koloristiske ærgjerrigheter. Vanelvens Maria-tavle er kunstnerisk set et daarligt og intetsigende arbeide, ogsaa det konservativt og franskt, men gaar ikke tilbake paa nogen av de kjendte Maria-fremstillinger. Har Trondhjemsskolen ogsaa hat sin Mirakelmester, litt tyngre og mere konservativ, men dog betegnende en egen indsats? Skulde saa Olavs-antemensalets mester med sine rike arkitektoniske motiver, sin episke fortællemaate, sin paa enkelte punkter utviklede stil og noget tunge primitive farve være et uttryk for denne trønderskoles videre utvikling? Dette synes mig det naturligste, og Nedstrynmesterens eiendommelige stilpræg inden Bergensskolen forklares gjennem forbindelser i Trondhjem.

Meget tyder paa, at der har været intime kunstneriske forbindelser mellem Bergen og Trondhjem, og kan det, som antydet, tænkes, at Trondhjem har været givende paa et enkelt punkt, saa er det samtidig klart, at den glimrende kunst, som den franske stil gjennem Mirakelmesteren utfoldet i Bergen, har øvet paavirkning i Trondhjem med de gamle franske kulturforbindelser. Kvæfjord-antemensalet er uttryk herfor. Den lette, tynde akvarelmaner er sidste stadium av bergensk koloristisk utvikling, men arbeidets plastiske og klerikale holdning gir det sin plads blandt trønderarbeiderne.

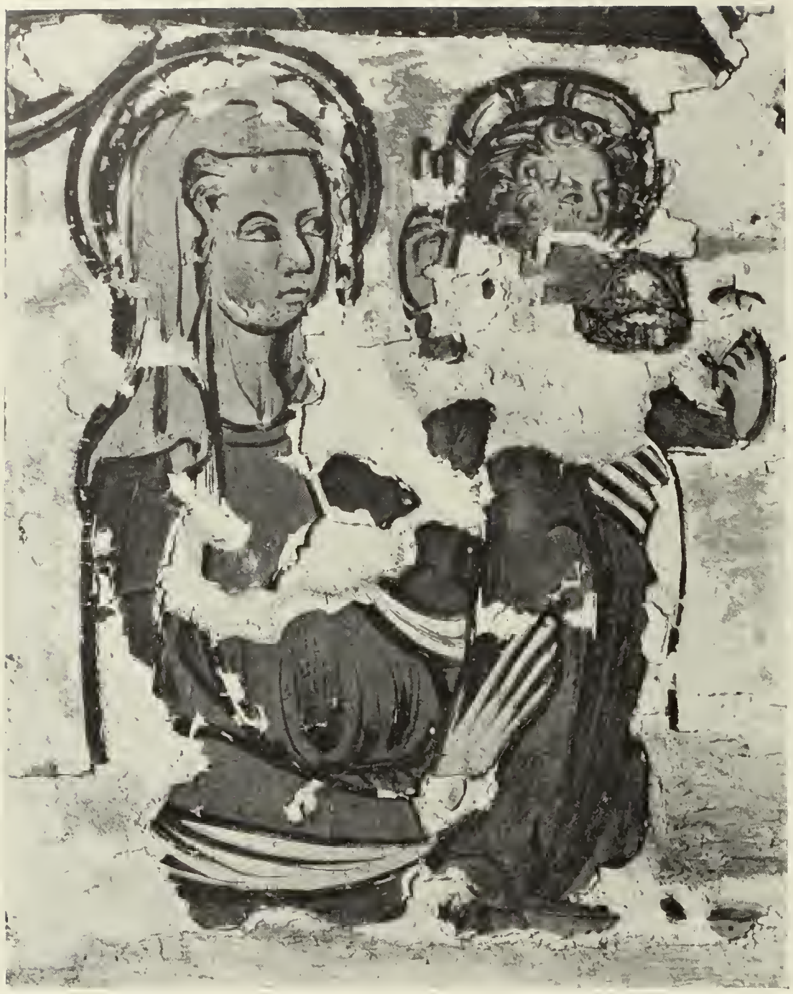
Vi har trodd at kunne se træk av en trøndersk særutvikling, og vi har mellem det artistiske og spirituelle Bergen og det mere tunge og konservative Trondhjem trodd at kunne se gjensidig indflydelse. Som helhet er vi dog helt klar over, at en malerskole saadan som vi kan bygge den op i Bergen og Oslo — dertil strækker for Trøndelagens vedkommende ikke materialet helt til.



Maria⸗tavle fra Øie i Valdres. *Univ. Oldsakssaml., Kr.a.*

DET KONSERVATIVE OSLO

Motsætningerne i vor malerkunst har tildels grundet sig paa forholde i vort middelalderske samfundsliv. Hofskolen i Bergen har arbeidet sig frem i likhet med hofkredsenes kunst i Paris og London, som i mange retninger skiller sig ut som en egen gruppe. Ved siden gik de geistlige strømninger. Vi har søkt at paavise disse i selve Bergen, og vi har trodd ogsaa i Trondhjem at kunne følge noget av det samme. Klarest laa forholdene i Oslo. Her utviklet sig en skole kunstnerisk væsensforskjellig fra hofstilen i Bergen. Vi saa linjen og de polykrome former dyrkes maalbevisst i motsætning til det koloristiske i Bergen. De talrike helgenfremstillinger, som findes i Oslo, og som omtrent ikke forekommer i Bergen, viser yderligere dette. I Bergen samlet kunstnerne sig om Gudsmoderens populære og dypt menneskelige skikkelse — imellem endog fremstillet paa en rent verdslig maate. I motsætning hertil er det et spørsmaal, om ikke hovedmestrene i Oslo, Hitterdalsmesteren og mester Ignotus, likefrem har været klosterbrødre. I Hovedøens cistercienserkloster findes saaledes en ukjendt kvindes graverede gravplate, hvis ornamentik og linjestil minder om Hitterdalsmesteren, og mester Ignotus lar sig tænke som en i Øst⸗England, muligens i St. Albans, utdannet klosterbror. Har Hitterdalsmesteren arbeidet i 1230⸗aarene og mester Ignotus i 1240⸗aarene, saa falder elevernes og bygdekunstnernes mere eller mindre konservative arbeider utover aarhundredet.



Detalj fra antemensalet fra Øie i Valdres. Univ. Oldsakssaml., Kr.a

Vi gaar nu en periode i møte, som rent stilhistorisk kanske er den interessanteste vi har. Et samspil begynder mellem de to særprægede skoler i Oslo og Bergen. Vi skal tydelig se, at stilidéer fra den ene skole optages i den anden og omvendt.

Med det at Haakon V 1280 slog sig ned i Oslo, først som hertug og efter 1299 som enekonge, blir byen fra at ha været et mere provincielt bispesæte landets hovedstad. Det betyr en vending i hele vort lands stilling. Mens Norge før hadde drevet vesterhavspolitik, blir det nu mere og mere nødvendig at gaa ind i den skandinaviske politik. Med hoffet flytter ogsaa et nyt socialt lag ind i Oslo.

Ved siden av den gamle geistlige kultur, som i det østlandske milieu hadde faat sit særpræg, kommer nu de vestlandske hoftraditioner ind. At disse to kultursfærer vil brytes, og at dette vil gjenspeile sig i det kunstneriske, sier sig selv, og vi skal i det følgende faa en tydelig kjending herav.

Men det gamle konservative Oslo med sine rike traditioner gik naturligvis ikke med engang helt op i det nye. Vi saa selv i Bergen, at den gamle linjestil magtet at leve sit liv ved siden av den koloristiske skole og det er da klart at her i Oslo hadde den endnu sterkere rot. Eier vi saa i vor sønderstykkede middelalderske kunst arbeider, som kan bidra til at klargjøre netop dette. Hvordan formet det konservative Oslo sin malerkunst under trykket av den nye tid?

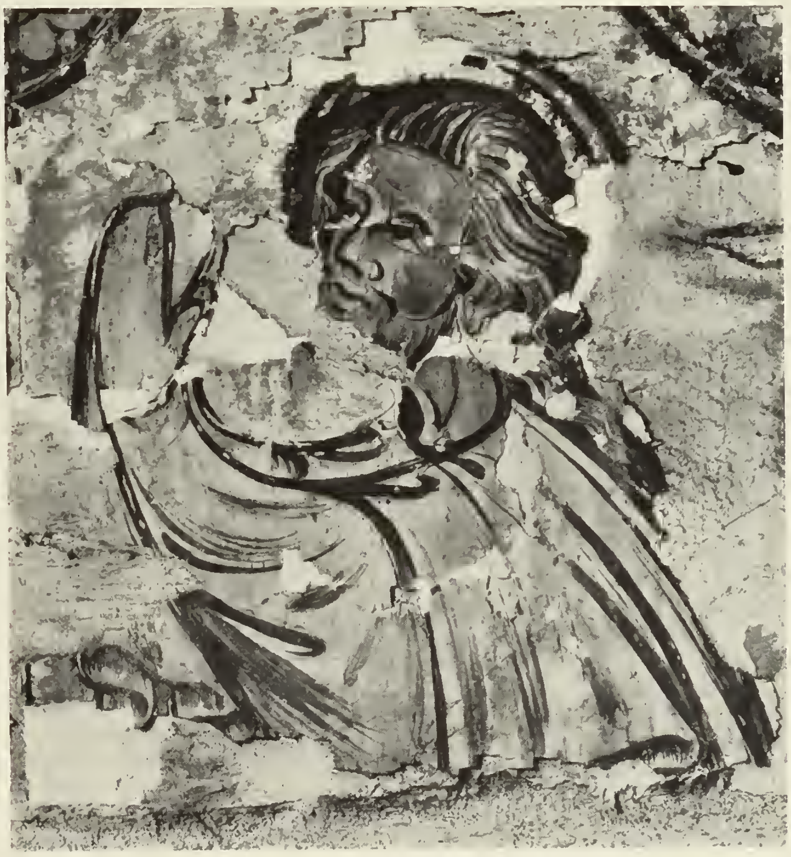
Det er klart, at ogsaa her mangler hovedverker, men vi har dog arbeider, som viser, i hvilken retning den kunstneriske stræben gik. I Maria-tavlen fra Øie har den konservative stil i Oslo et bevart hovedverk fra høigotiken.

Sammenhængen med Osloskolen er uomtvistelig, idet glorien og ringsammenbindingen med fremstillingerne har den typiske Osloform. Vi har avbildet bebudelsen, forkyndelsen, de vise mænds tilbedelse samt fremvisningen i templet. Den gamle arkitektoniske indramning er nu bortfaldt, og den moderne bergenske tavlekomposition er optat, men paa egen maate. Vor mester har holdt fast ved den gamle inddeling og faat sin komposition opstykket som i den gode, gamle stil. Vindingen ved det nye har han helt enkelt ikke forstaat eller han har her følt figurernes frie stilling i planet ubehagelig. Han opgav arkitekturen, men beholdt den gamle faste indramning.

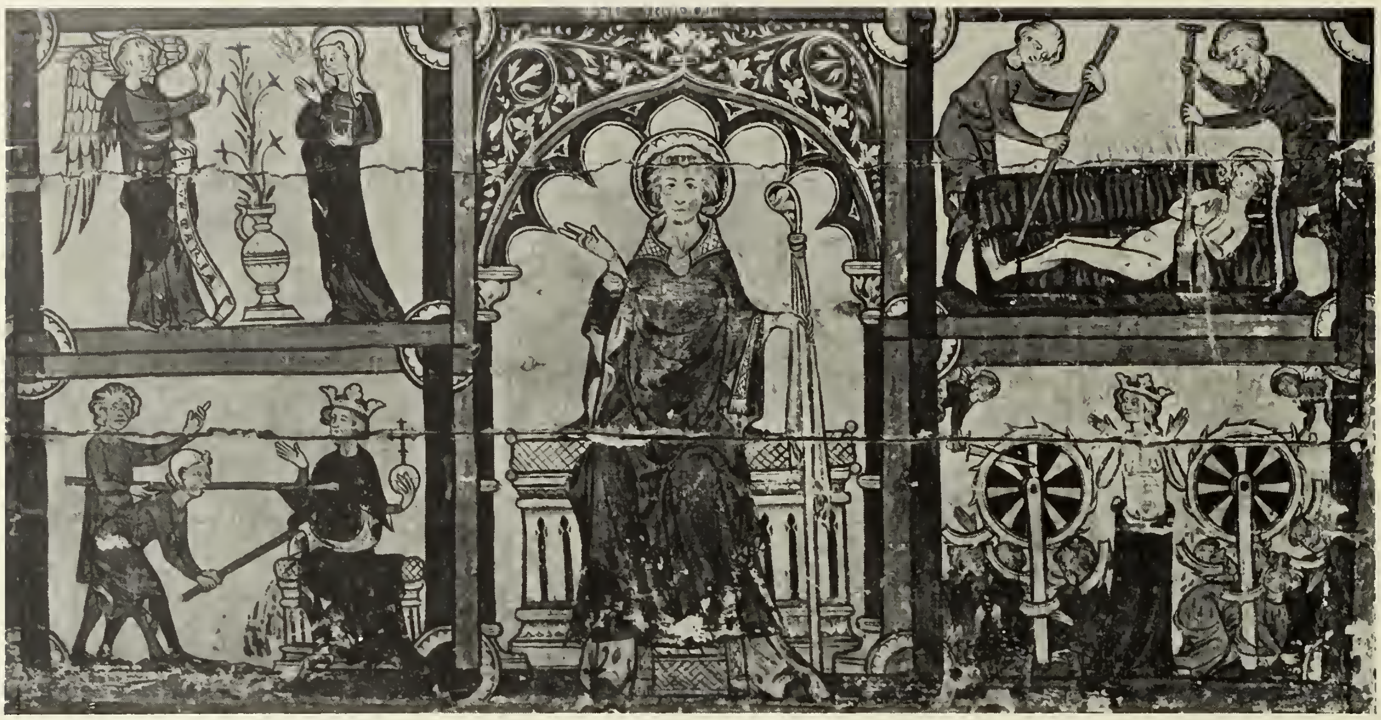
Ogsaa i linjeføringen møter vi helt den gamle Oslostil, den samme forkjærlighet for de sorte streker. De lever sit eget selvstændige liv indover farveplanerne og hævder sin gamle plads i billedets økonomi. Men trods alt det konservative fra den ældre Osloskole er dog vor mester optat med de koloristiske problemer, som var fremsat i Bergen. Karnationen er saaledes overordentlig omhyggelig utført med sterkt markerte lyse partier. Særlig interessant er Simonsfiguren ved fremvisningen i templet, som er tegnet op med røde streker paa gult, — et koloristisk eksperiment, som neppe vilde være blit utført, uten at Bergensindflydelsen hadde gjort sig gjældende i Oslomaleriet.

I virkeligheten er et arbeide som Simonshodet et av de bedste i hele vor kunst. Her er forsøk til menneskeskildring med sjælelig indhold, der lar en ane de kræfter som nu var i gjære i vort maleri. Karnationen samt detaljer ved haarbehandlingen av Kristusbarnet peker i retning av, at en kunstner av Legendemesterens lynne blandt andre har arbeidet i Haakon V's kreds i Oslo. Det realistiske hos denne mester forenet sig nu i et lignende træk i tidens Osloskulptur, og hos Øiemesteren blir det yderligere forenet med alvoret fra den gamle stil. Dette tilsammen har saa skapt denne sterke og merkelige menneskeskildring.

Denne vor mesters stil er saa kommet over fjeldet til Bergen. Et arbeide nær op til Øietavlens konservative Oslokunst findes i St. Botolvstavlen fra Aardal. Samme mester er det vel neppe, da arbeidet er av ringere kvalitet, men den nære sammenhæng er helt tydelig. Samme buer, samme ornamentik, samme strekbehandling og samme Oslosignatur ved glorien og ringene. Den engelske helgen St. Botolv sitter med sin abbedstav under en rik gotisk bue, som hos os kun forekommer i Oslokunst. Ved siden har vi en bebudelse og en idealistisk fremstilling av St. Olav. Kongen sitter paa sin trone, mens to mænd hugger ham med øksen i knæet og stikker spydet i hans venstre side. Dette er hverken historisk eller legendarisk fremstilling, men en høikirkelig, en geistlig idealisering av et motiv. Tavlens andre motiver er tat allevegne fra og sat sammen. Vi har scener fra St. Laurentius's og St.a Catharina's legender. St. Laurentius paa risten kjender vi igjen fra andre Oslofremstillinger. Ind i denne kreds gaar ogsaa billedet av St.a Catharina, som er i slegt med pinselsscenerne fra Margareta-legenden i Torpe. Som bekjendt søkte man at rive Catharina istykker mellem hjul med kniver paa. Legenden fortæller imidlertid at kniverne gik istykker, saaledes at man maatte henrette hende. Billedet fremstiller engle som hugger knivene istykker, mens helgenen staar blottet, men uskadt mellem pinselsredskaperne. Ogsaa denne fremstilling peker til-



Simon. *Univ. Oldsakssaml., Kr.a.*
Detalj fra antemensalet fra Øie i Valdres.



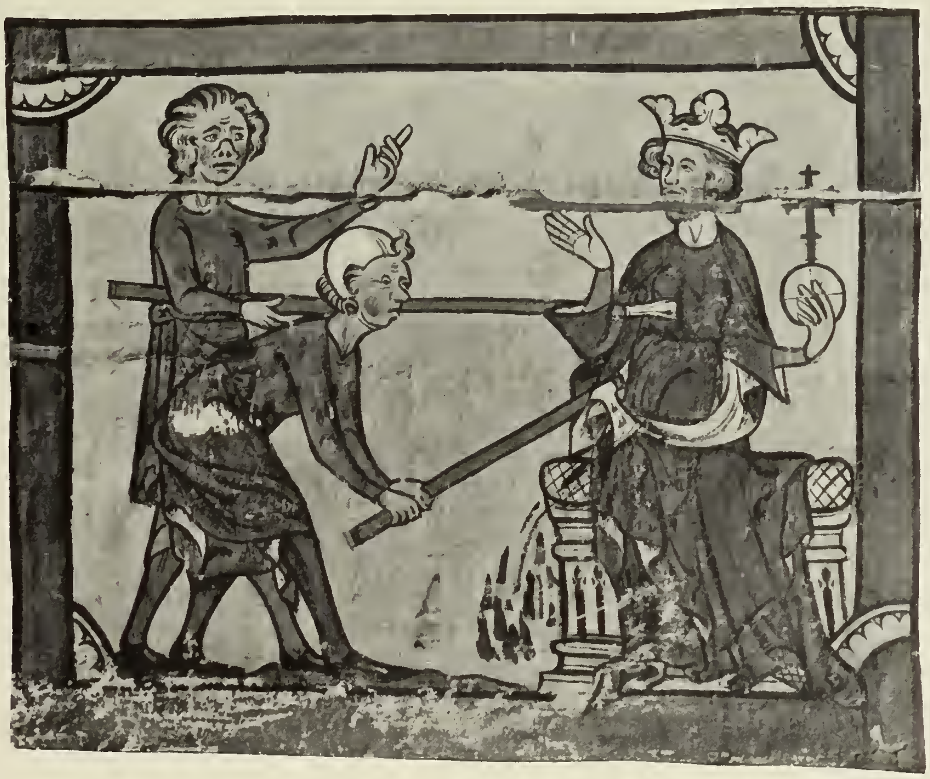
Botolvs=tavlen, antemensale fra Aardal i Sogn.

bake paa tapt geistlig kunst i Oslo. Uten at være av nogen særlig høi kunstnerisk kvalitet er tavlen meget interessant som et slags religiøst samlerverk fra Oslo. Altsaa omkring den engelske helgen har vi dele av en Maria=tavle, en høikirkelig Olavsfremstilling, del av en Laurentius=tavle og av en Catharina=tavle, hvilket viser en vis motivrigdom inden den sene geistlige stil i Oslo.

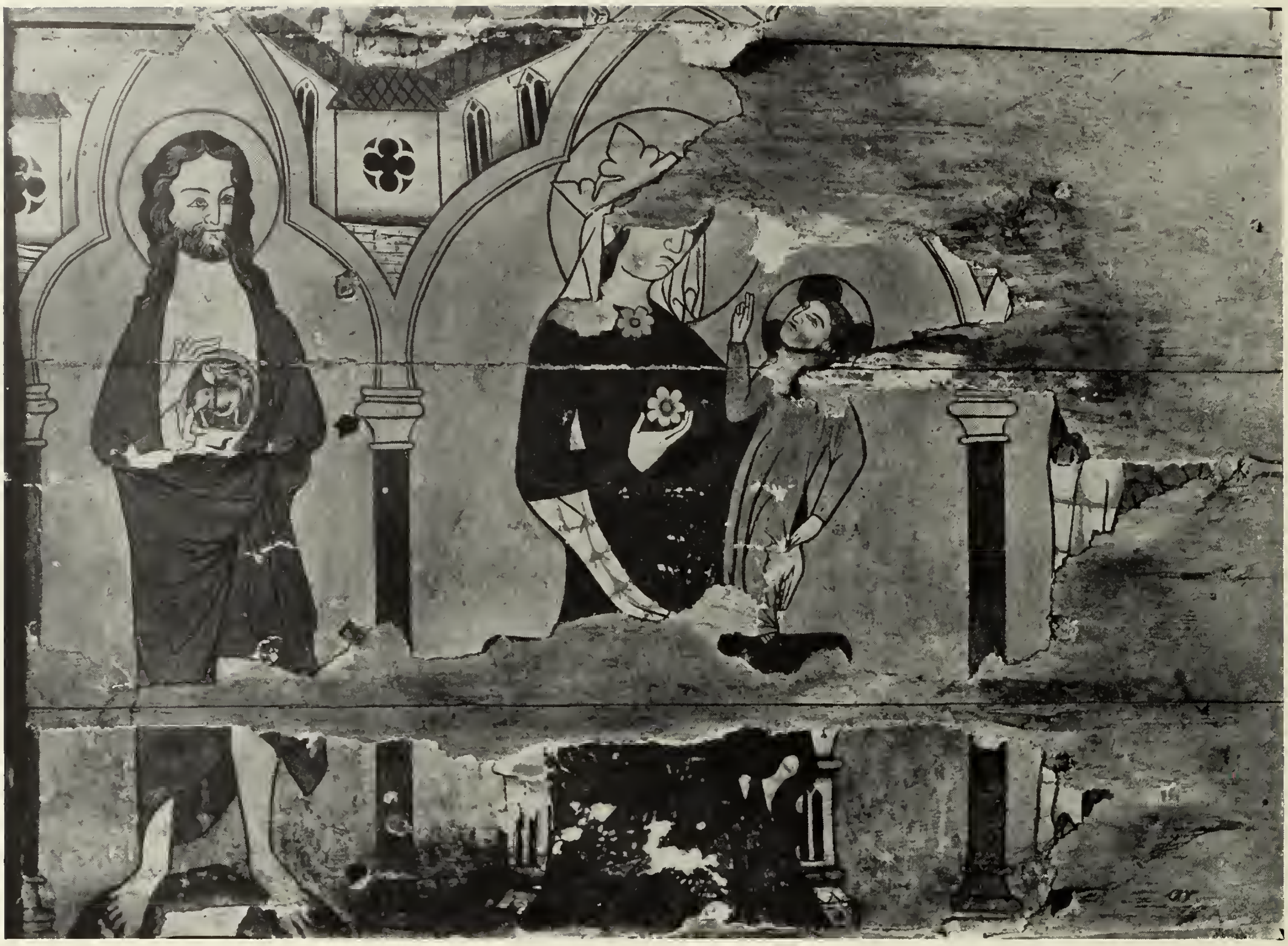
Dette arbeides særlige betydning ligger i, at vi her har et utvilsomt Osloarbeide i den bergenske kreds. Oslokunst har faat fotfæste paa den anden side av Filefjeld. Vi skal i det næste kapitel se, om dette merkelige tilfælde blot er en likegyldig tilfældighet, eller om det betyr noget mere, om virkelig den sterke og særprægede, men kunstnerisk underlegne Oslokunst skal kunne trænge ind i den mangfoldige og rike Bergenskunst, tilføre den noget nyt at arbeide med. For os, som ikke blot ønsker at studere de enkelte kunstnerpersonligheter, men ogsaa et kunstlivs vekst, dets indre paavirkninger og sammenhørighet, er dette et problem av største betydning. Har vort kunstliv utviklet sig dit, at vi kan peke paa gjensidig paavirkning av forskjellige inden landet selv utviklede nationale skoler, og kan et samspil av disse nye stilskapende kræfter, som er kommet i svingning, utvikle nye kunstformer? Vi eier netop i denne tid et merkelig samspil mellem forskjellige skoler — interessantest kanske mellem London og Paris. Skal vi ogsaa hos os møte noget av det samme?

Det er vanskelig at gjennemgaa Oslokunsten i denne tid uten at trække billedhuggerkunsten ind. Hadde den foregaaende tid i Hitterdalsmesteren og Paulusstatuens mester sin maler og billedhugger, der i kunstnerisk kvalitet staar like og som gir et samlet billede av alle de eiendommelige og tildels sammensatte strømninger som krydser Oslokunsten, saa har denne tid — det konservative Oslo — kun sin virkelig betydelige repræsentant i billedhuggerkunsten. Den av mig oftere behandlede Balkemester har avklaret og harmonisk i sin kunst samlet de ældre Oslobestræbelser, en forunderlig klar og klassisk repræsentant for en logisk stilutvikling som samtidig eier en tilbake=

skuende styrke. Hvad maleriet ikke har — den store samlende mester — det har saaledes skulpturen. Hans korsfæstelse med lændeklædets rike spil og det fornemt lutende hode, med Maria og Johannes ved siden, blev typedannende for hele Østlandets skulptur. Marias bøiede hode møttes med de foldede hænder som samlet dragtens rigdom, og Johannes stod plastisk sikker, rank som en søile, men frigjort fra denne. I Balkemesterens og hans skoles utvikling kan vi følge det konservative Oslo over i høigotik, og mesterens ro, maatehold og formsans bryter igjennem selv hos noksaa egenraadige elever. I mangel av en jevnbyrdig malerkollegas arbeider i Oslo eier vi saa disse tavler fra Øie og Aardal. Vi aner indsatser paa maleriets omraade, endogsaa meget sterke, men det er atter gjenskinnet vi ser og kan studere. Ved Øietavlen saa vi dog, at dette paa enkelte punkter hadde en egen og sterk glans. Vi forstaar at det konservative Oslo trods alt var en magtfaktor i tidens norske maleri.



St. Olavs død. Botolvs=antemensalet fra Aardal i Sogn.



Antemensale fra Tjugum kirke med Maria og Johannes den døper.

REAKTION OG NYSKAPNING I BERGEN

Set med middelalderske øine har den bergenske malerskole — moderne og radikal som den var — kjæmpet sig frem mot den gamle linjefølelse. Den satte ind med lysovergange istedenfor de sterke farvemotsætninger, og de sorte streker søktes overflødiggjort. Bergensskolens utvikling er ført frem med en logik og maalbevissthet som er den store kunsts særkjende. Men forsvandt den gamle linjestil i Bergen? Eiet den ingen magt til at hævde sig likeoverfor de koloristiske glæder, var det bare i Oslo, den rendyrkedes? Den stiliserte farve og markerte linje hadde dog over sig noget av det sterkeste i middelalderens kunst. Ogsaa i Bergen hadde den sine dyrkere i det fortræffelige brudstykke fra Fet og i Levnetsmesterens alvorlige arbeide. Men det er tydelig, de sterke kunstneriske kræfter i Bergen staar paa den anden side. Her gjorde de nye erobringer, omkring disse arbeider samledes de bergenske skjønaander, og dette nye farvespil hørte med til den høigotiske modekunst, som hofkredsene i Bergen yndet. Dog vilde det være utænkelig, om en saa sterk skapende tid, vi nu lever midt i, helt skulde glemme de rene polykrome farvers magt.

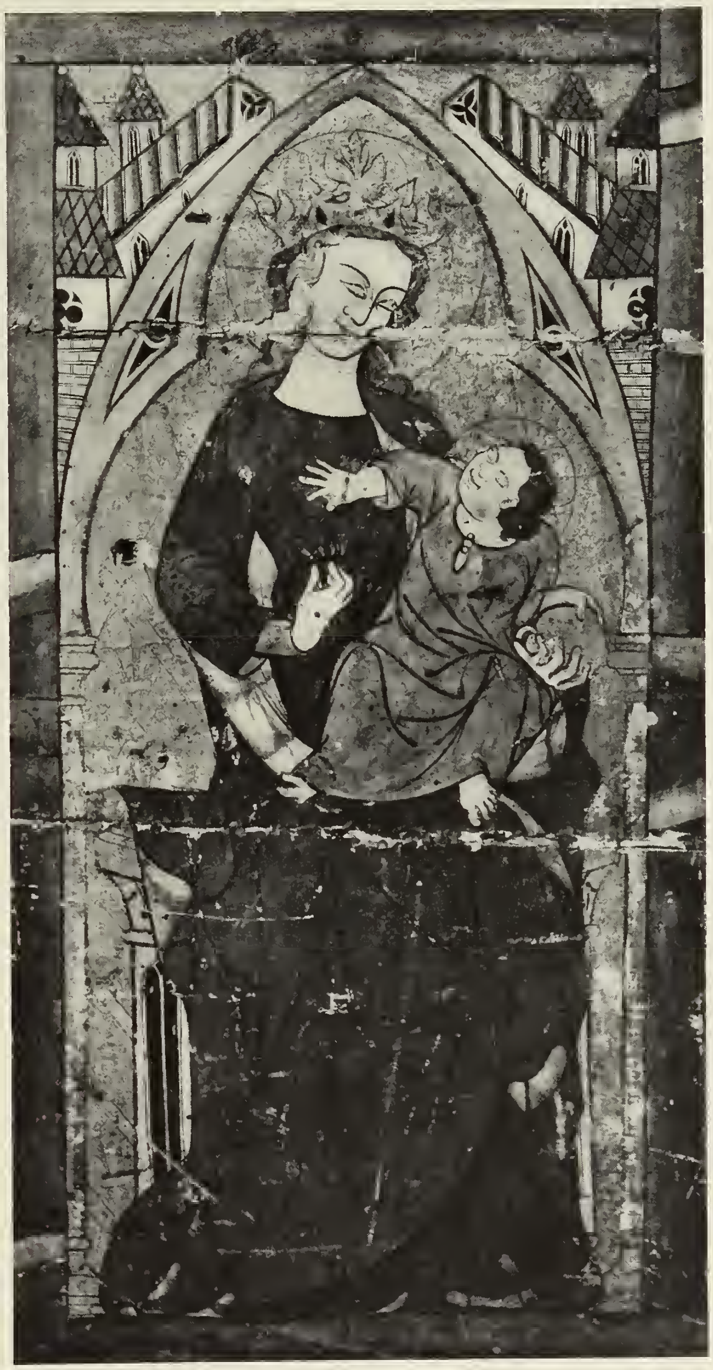
Træskulpturen stod og lyste i kirkene i sine sterke enkle farver og eiet en monumentalitet, som man maatte gi avkald paa under de mere raffinerte farvesammensætninger.

Det er derfor med største interesse vi i Bergensskolen følger en bevægelse som tydelig bygger paa en slags linjens gjenfødelse. Det er en markert reaktion, en tilbakevenden til ældre stilidealer, fremført med en sterk paagaaende kraft. Det er kunstnere som former et program i tydelig opposition mot den gjængse opfatning i Bergen.

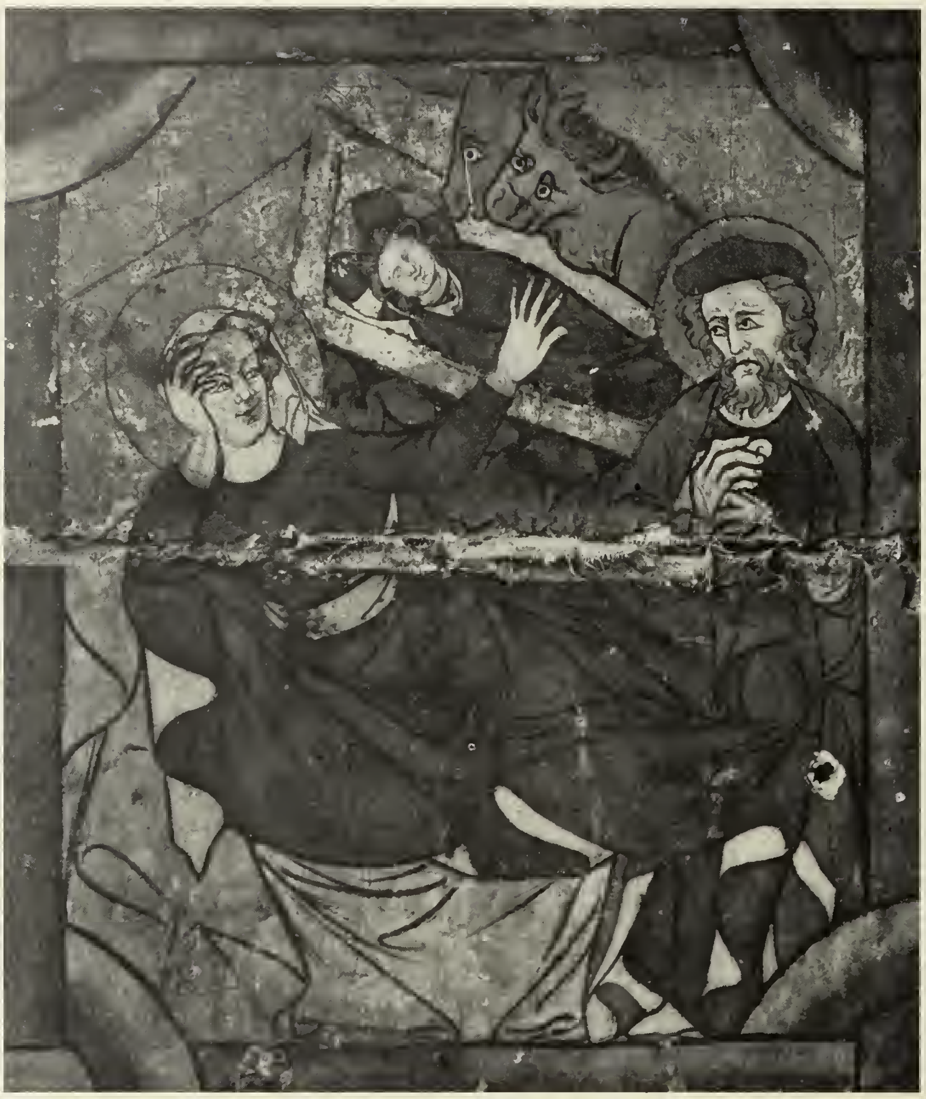
De tror ikke længer paa den kunstneriske fremgangslinje med de mange muligheter, som den nye rike kolorisme eiet. De nye virkemidler, som skulde føre kunsten videre frem, reagerer de mot. Istedenfor at vove et nyt fremstøt, ser de sig tilbake. Der finder de farvens gamle enkle virkninger, fri for raffinerte nuancerigdomme. De markerte sorte streker og bestemte konturlinjer gir billedflaten en enkel, primitiv, monumental holdning av stor virkning. Hvortil da alle disse bergenske raffinements?

Midt i kredsen av de bergenske tarveglade kolorister optræder saa en mester som lyser av reaktion. Alt som var dyrt og kjært hos hans artistiske kolleger, reagerer han mot. Flankert av to skinnende røde figurer sitter Maria i hermelinsbremmet blodrød kappe om den dypgrønne dragt. Den bevarte figur er en Johannes den døper, den ødelagte ser ut til at ha været en konge, muligens St. Olav. Over figurerne bygger han op gammeldagse arkitekturmotiver, dog i maalbevisst forenkling. I det hele tat findes der ikke i Bergensskolen et arbeide, der i den grad staar under den kunstneriske forenklings tegn som tavlen fra Tjugum. Hele hans kunst synes skapt for det monumentale, den gamle monumentalitet, og det er herpaa vor maler stiler med en merkelig logisk konsekvens.

Han bygger paa linjefølelse, men stilen er høigotisk. Den unggotiske lek med streker er borte. Vi har høigotikens forenkling. Han optar igjen de gamle dekorative arkitektursymboler for det himmelske Jerusalem, noget som den koloristiske skole i Bergen helt har latt ligge. Paa et omraade har han dog maattet følge med. Den gamle linjestil i Bergen hadde de dype, tunge farver. Nu stemmes elementærfarverne op, og de faar en



Del av Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn.



Kristi fødsel. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn.

brutal transparent styrke. Det er den nye kolorismes krav, som uten prutning overføres til polykrom farvefølelse. Det er utvilsomt en bevisst «freskostil» i dette arbeide, og man skulde fristes til at tro, at det er stilen fra større vægmalerier han søker overført til staffelibilledet. Paa en utstilling vilde hans billede ha været blandt dem som bragte montørerne mest uleilighet, det vilde slaa ind i nabobillederne, som al kraftig kunst gjør, enten den er konservativ eller oppositionel. Og den er oppositionel tiltrods for, at den bygger paa gamle stilidealer, som her i en tilspidset form faar en ny styrke. Fordi hans opposition er saa bevisst, virker han saa sterkt i den bergenske kunst, en høireist konservativ opponent, med enkel primitiv stilfølelse og med sunde, kloke øine.

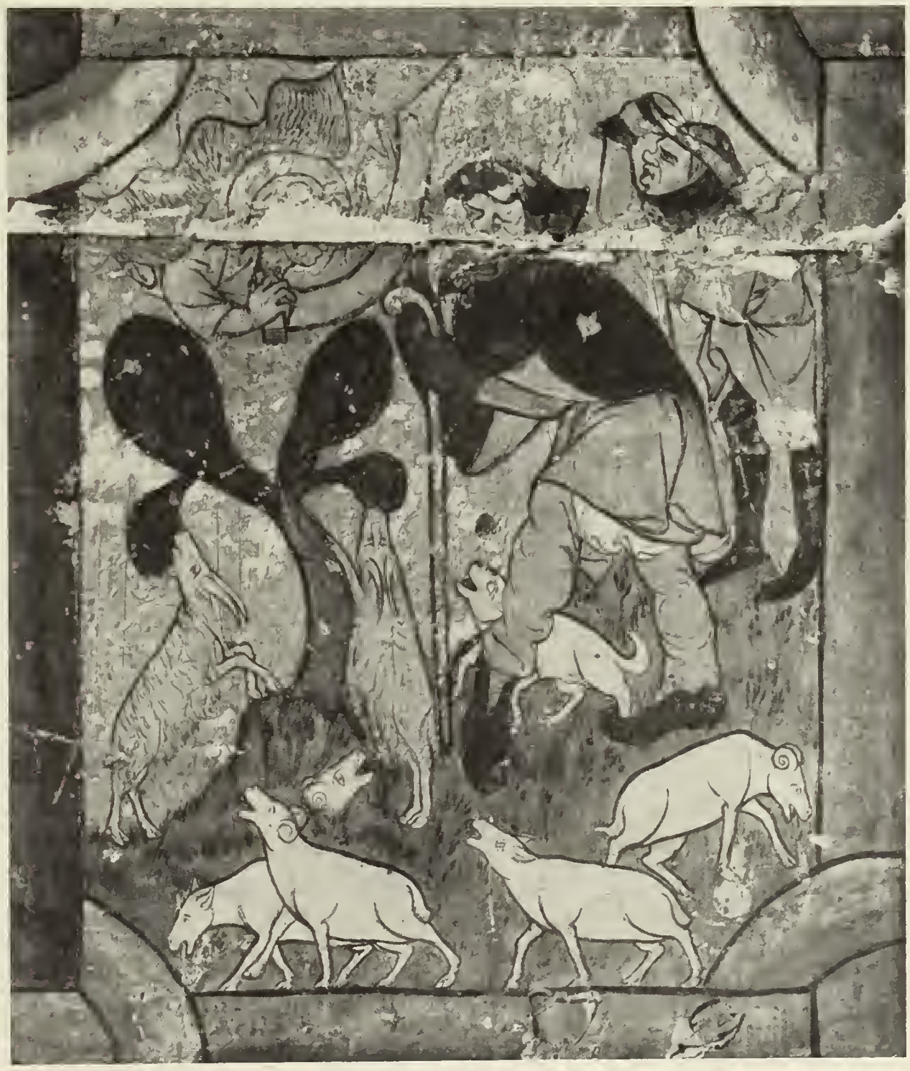
Beslegtet er Maria-tavlen fra Nes. Her har vi den samme stræben mot en primitiv monumentalitet. Vi har de store ensartede farveflater, væsentlig murrødt. Det er de store tunge kapper, bak hvilke man skimter oftest grønne klær. Et par brunviolette overklær paa engelen og paa Kristusbarnet er sat ind, likesom den lyse hermelin paa et par steder liver op. Men ingen farvenuancer. Tungt og bastant falder dragten ned over legemet med foldernes strekede markering. Kompositionen forenkles, men det aapne mellem og omkring figurerne forsvinder, og disse fylder helt feltet. Dette gir fremstillingerne en vis kompakt, primitiv tyngde, som sikkert er tilsigtet, og som er av betydelig virkning.

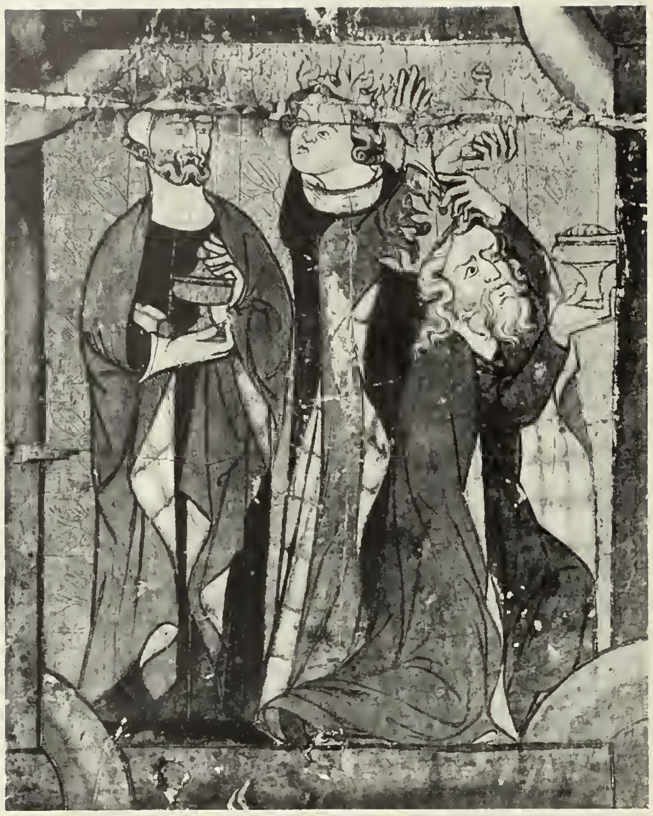
Paa et omraade har dog vor mester bygget paa de store bergenskunstnere, nemlig i ansigternes realistiske utarbeidelse. Her er han paavirket av Mirakelmesteren og Legendemesteren. Her har vi i mandstyperne forsøk til realistiske portrætter. Der arbeides med partierne over øinene, og vi har antydninger av lys og skygge. Denne hans eiendommelige realisme har ogsaa skapt skolens bedste folkelivsbillede i forkyndelse for hyrderne, hvor disse i dragt og utseende har faat et sterkt præg av underklasse. Typen kan man møte nutildags, en brutalt formet mund med sanselige læber, opstoppernæse og dyptliggende øine. Omkring hyrderne græsser de vestlandske smaler, som vor mester kan ha studert paa skraaningerne langs Sognefjorden. — Til denne konservative opposition i Bergen regner vi ogsaa St. Martins=tavlen fra Mødruvoldenes kirke paa Island, offentliggjort av Matthías Þórðarson. Tiltrods for at jeg kun kjender arbeidet av fotografi, synes det at bære præget av forenkling og en linjestil som lettest lar sig sætte i forbindelse med denne reaktionære gruppe.

I midten ser vi St. Martin som biskop, øverst til venstre staar biskopen med sin degn foran det rikt smykkede alter. Paa væggen ser man et Kristusbillede. Over alteret svæver en engel som holder klær mellem hænderne. Det sigter til legenden om St. Martin som gav den fattige sin dragt, hvilket avbildes nedenfor. Paa den anden side har vi legenden om den hængte mand som St. Martin kalder tillive. Nederst ser vi manden hænge i en gren med sørgende kvinder ved siden. Øverst gjenopliver biskopen manden ved bøn og haandspaalæggelse. Det er en typisk helgenlegende og som det synes et kunstnerisk godt arbeide. Det har en bestemt strek og klare enkle kompositioner. Arbeidet synes som sagt stilistisk at hænge sammen med den konservative reaktion i Bergen. Kulturhistorisk gaar den ind i gruppen av klerikale helgenbilleder, som overveiende er knyttet til Oslo og Nidaros.

Hvorfra stammer saa denne opposition? Selv om man nok kan si, at Tjugum= og Nesmesteren staar i samme opposition til den bergenske kolorisme som mestrene fra Fet og Hammer, saa er det ikke rigtig at se nogen fortsættelse av disse mesteres stil. Det er snarere noget av farvefølelsen fra den enkle og primitive vestlandske bygdekunst vi møter, og det ligger nær at tænke paa, at vi har at gjøre med stædige landsens kunstnere med utpræget reaktionære tilbøieligheter og med en medfødt opposition likeoverfor bymalerne inde i Bergen. Men det er ikke bygdekunst i almindelig forstand hos disse kunstnere, det er sikker og maalbevisst opposition. Og dette er ikke lært paa landsbygden, selv om det nok kan tænkes at de videre kan ha utdannet sin stil under arbeidet med større verker i landsens kirker.

Men den gamle linjestils sterke borg var dog

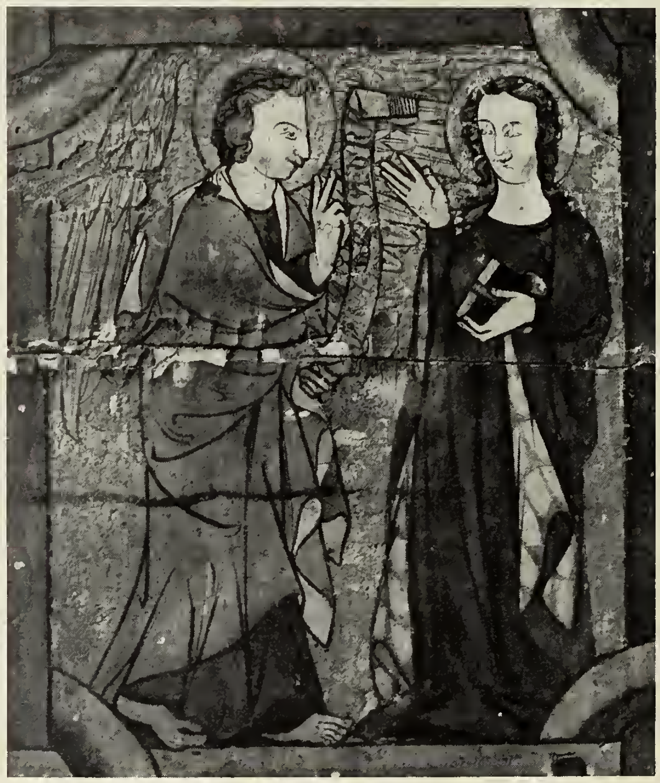

Hyrdernes forkyndelse. Maria=tavle fra Nes kirke i Sogn.



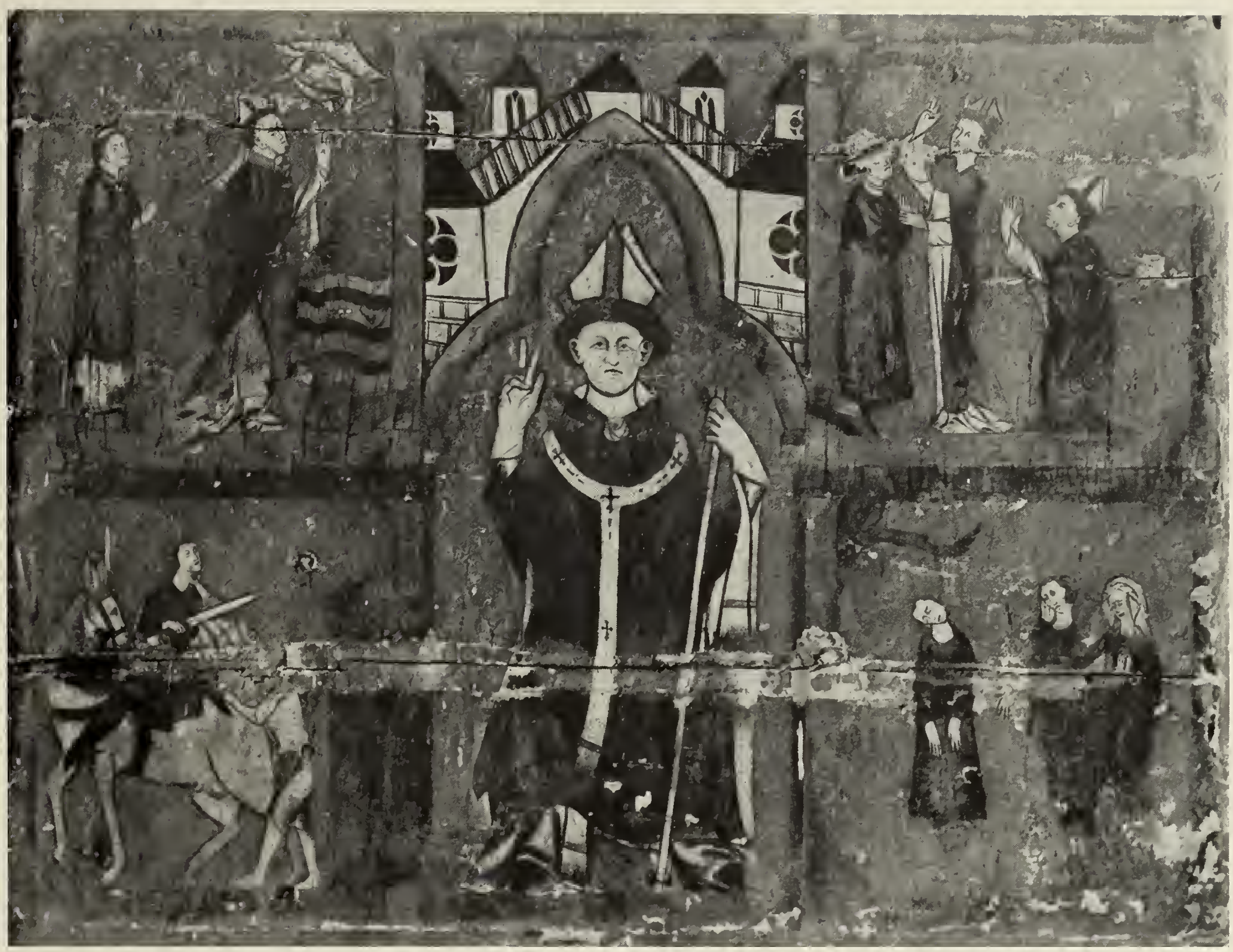
De hellige tre konger. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn.

Osloskolen. Her hadde man søkt at arbeide frem en monumental linjestil, særlig langt fremskreden hos Passionsmesteren fra Tingelstad, netop denne stil som Tjugum-—Nesmestrene saa tydelig var inde paa.

Selv om disse forbindelser i detalj nu er umulige at klarlægge, saa maa vi med vort nuværende kjendskap til materialet regne paa indflydelse fra Oslo som det sandsynlige. I kartlægningen av de gamle kulturforbindelser mellem Østland og Vestland fæster vi os ved de vigtigste steder: Øie, Aardal, Nes, Tønjum. Vel er det saa, at ikke Øiemesterens kunst direkte gjenfindes i arbeiderne fra Nes—Tønjum, men i det, at Oslokunst utvilsomt er trængt over fjeldet, ser vi et bevis paa, at den sterke opposition som gjør sig gjældende i Bergensmaleriet, har faat en støtte fra den gamle linjestils faste borg. Og i linjestilens videre utvikling i Bergen skal vi se at Øiemesterens kunst har spillet med i den nye formdannelse. Spørsmaalet stiller sig nu. Skal denne reaktion faa videre betydning, bringe nyt tiltak ind i Bergensskolen, skal linjestilen og de koloristiske nuanceringer arbeide frem ny kunst? Der eksperimenteres i virkeligheten endnu stadig, og denne eksperimentering i vor middelalderkunst har noget helt spændende over sig. Det er dette forsøk i ny stil, som gir Samnangertavlen sin store interesse. Kunstneren benytter den sorte streklinje ikke blot for at markere konturer, men ogsaa for at faa koloristiske virkninger. Det er litt av strekens gamle betydning i billedflatens økonomi, som han her driver frem. Under paavirkning av Bergensskolens rike og nuancerte kunst faar han frem en springende mangfoldighet over gotikens linjer. De faar noget abrupt og staccato over sig, som ikke fandtes før. De standser pludselig og fortsætter igjen, idet kunstneren bryter med den gamle flytende linjeføring. Streken blir grovere og kraftigere og arbeider henimot en mere pludselig virkning. Man kan her tale om en strek-impressionisme, som man nu og da støter paa i moderne kunst. Det er nok mulig, at ved siden av Oslopaavirkede arbeider ogsaa Misericordia-mesterens

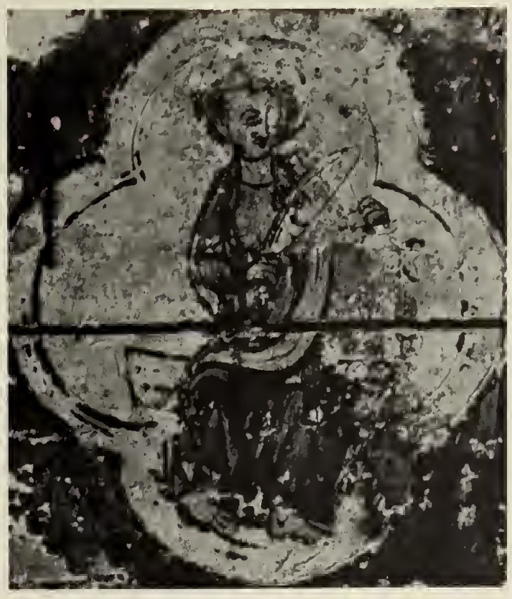


Bebudelsen. Maria-tavle fra Nes kirke i Sogn.

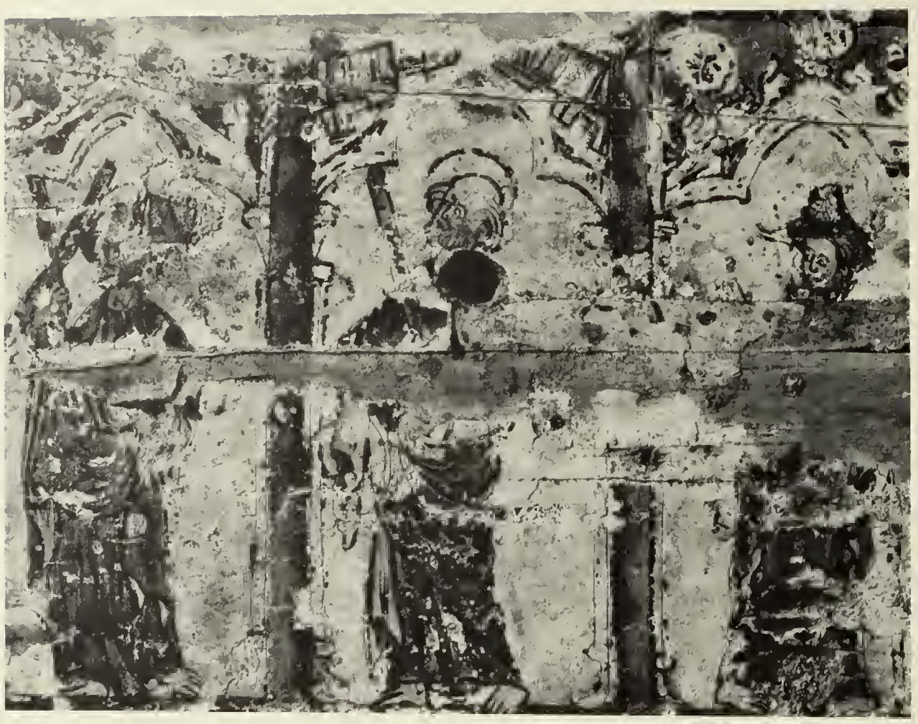


Antemensalet fra Mǫðruvellir paa Island. Þjóðmenjasafn Íslands, Reykjavik.

kunst har hat betydning for denne maler; derimot er der ingen likhet i virkemidler mellem dronning Mary⸗psalterets elegante og sikre linjeføring og vor mester, andet end at de hver paa sin maate ad helt forskjellige veier driver stilen videre, den ene ved et yderlig raffinert linjespil, hvor det spillende liv nok gir impressionistisk virkning, mens den anden søker at opnaa virkning ved en brutal og ofte kras markering av de sorte streker. Det er rigtig, at farverne er blit spinklere, mere akvarelagtige, men dette er allerede forlængst kommet frem i Mirakelmesterens Nestavle. Vor mesters indsats er, at han med kras strekbehandling søker nye kunstneriske virkninger. Han opgir igjen modelleringen med farvenuancer. Figurerne staar nu enkle og i alt væsentlig uten lysvirkninger. Det er igjen streken og ikke farven som skal gi lys og skygge. Vi har et typisk brudd, en tilbakevenden til streken og de stiliserte farver. Men uttryksformen er ikke den samme som ved Nes⸗—Tønjum⸗kunstnerne. Linjen som linjespil interesserer mindre, derimot det kraftig sorte som



Musicerende engel. Samnangertavlen.

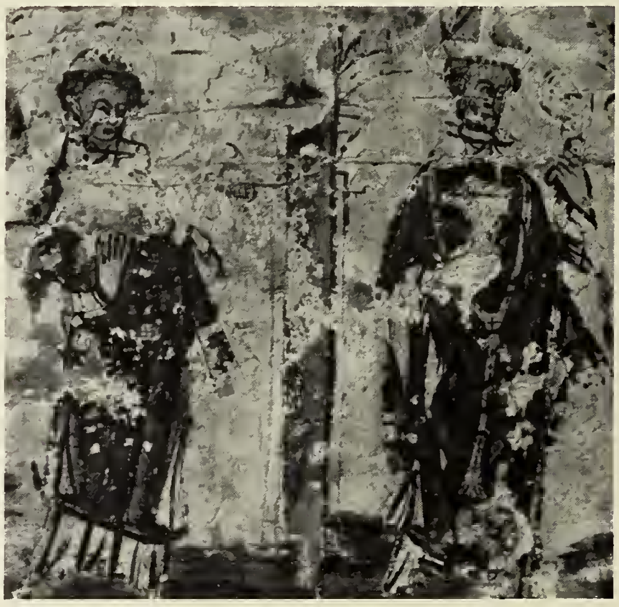


Apostlene Andreas, Thomas (?) og Jacobus major. Samnangertavlen.

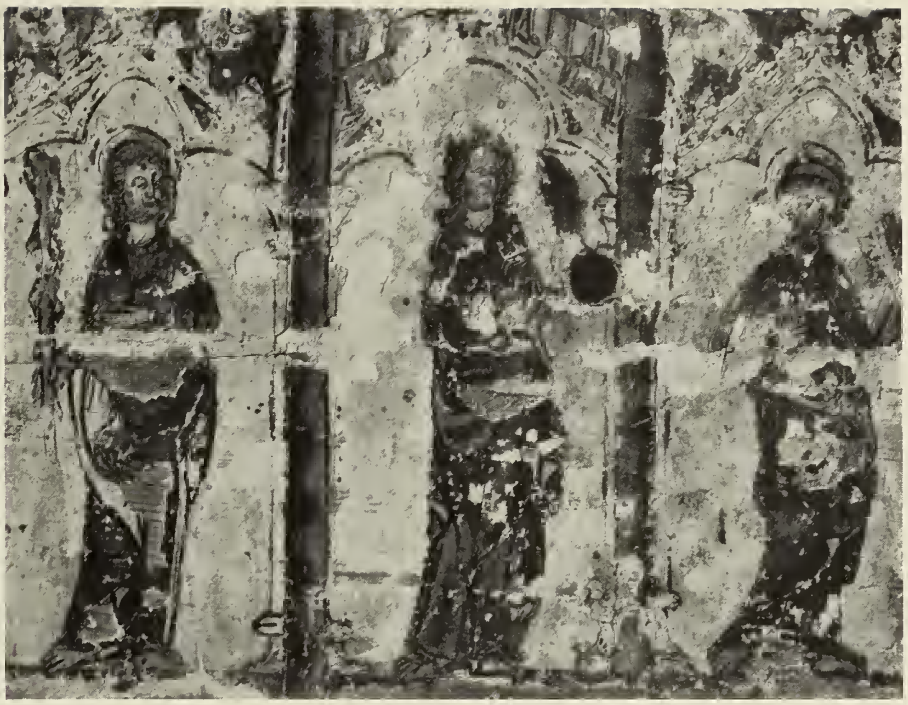
farve og som forbinder av farvekontraster.

Interessant er, at denne sidste nyskapning i Bergensskolen har det samme motiv som vi finder paa Ulvikantemensalet, skolens første arbeide. Men hvor forskjellig er ikke repræsentationsbilledet nu blit! Imellem ligger det 13. aarhundredes dyrkelse av form, gode manerer, høitidelig optræden. Det unggotiske snakkesalige hof er avløst av det ceremonielle høigotiske. Som høirenaissancen krævet ogsaa høigotiken holdning og værdighet av sine helgener, og dette har tavlen fra Samnanger. Al den gamle ivrige snakkesalighet apostlene imellem er nu borte. De staar høitidelig hver med sit symbol under hver sin bue og har tilsynelatende intet med hverandre at gjøre. Som plastiske statuer er de stillet op i to rader med et mellemparti av syngende engle. Øverst har vi apostle, som dels ved inskription dels ved attributer lar sig bestemme til: Judas Thaddæus med køllen, Bartholomæus, Petrus med nøkkelen, Andreas med sit kors og muligens Thomas med et vinkelmaal og tilslut Jacobus major. I den nedre række en diakon med alba og rød dalmatica, en biskop (St. Nicolaus), ogsaa med rød dalmatica og grøn casula, dernæst endnu en biskop, den fjerde er ogsaa biskop, mens den femte er St. Laurentius i diakondragt. Tilslut Maria Magdalena med salvekrukken, i rød kjole og grøn kappe. — Midtpunktet danner en tronende Kristus, omgit av evangelistsymboler. De apokalyptiske dommedagsforestillinger har nu grepet ind i motivet. Herren sitter paa verdenskuglen med retfærdighetens sværd i munden, med hænderne utstrakte saa de blodige naglehuller sees.

Samnangermesterens linjestil har tydeligvis adskillig tilfælles med Øiemesteren. Der har her foregaat en vekselvirkning. I Øiemesterens kunst saa vi et bergensk islæt, og Samnangermestens eiendommelige linjestil er utviklet av Øiemesterens paa Oslo-motiver formede stilfølelse. Dette er et ugjendrivelig faktum. Hvordan samspillet er foregaat, kan vi nu som sagt ikke forfølge. Det kan kun konstateres, at Oslostilen i Bergen har bidraget til



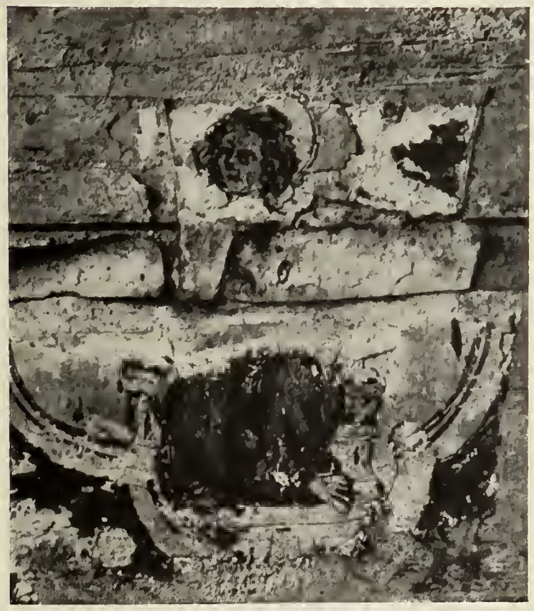
Diakon og biskop. Samnangertavlen.



Apostlene Judas Thaddæus, Bartholomæus og Petrus. Samnangertavlen. Judas var oprindelig tænkt som St. Olav, Petrus som Andreas.

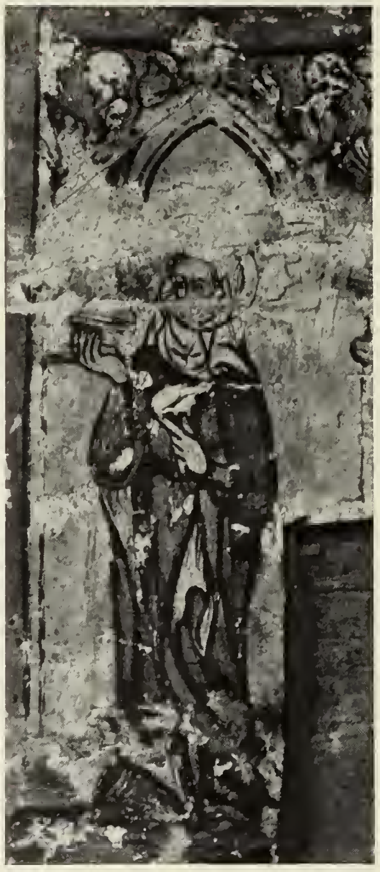
at forme et særpræget arbeide, hvor vi har et tydelig forsøk paa at drive stilen videre frem gjennem sammensmeltning av de uensartede elementer, som var kjernen i de to skoler. Paa den ene side linjen og den polykrome farve, paa den anden side et flot koloristisk og artistisk temperament. Det eiendommelige er, at grundlaget for den nye stil i Bergen ikke blir det hjemlige, men det fremmede, og at det er linjestilen som har overtaket hos Samnangermesteren. Vi ser i Samnangertavlen et arbeide fra de første ti aar av det 14. aarh. Dette kan forklare denne eiendommelighet. Hoffet med dets sociale lag var flyttet fra Bergen til Oslo. Dermed skulde Oslo paa en maate bli den naturlige fortsættelse av de bergenske kunsttraditioner, og den mere utpræget geistlige stil fik overtaket i Bergen. Det staar tilbake at se, om vi nu virkelig kan tale om en kongelig skole i Oslo, og om en ny kunst gjennem hoffet skal gjøre sig gjældende i det gamle konservative, geistlige rede paa Østlandet.

Samnangermesteren tilhører en ny generation kunstnere. Det er den store slegts sønner, som har til opgave at løfte arven efter forgjængerne. Dette magtet de ikke; geniet som skulde samle bestræbelserne, fødtes ikke, eller der var ikke længer grobund for ham. Dog er det noget bestemt de har villet, som ikke fandtes før. Samnangermesteren var en «svartekunstner»; som saadan forstod han reaktionen. Men han var kolorist og vilde en hastigere opfatning av billedet og brød sig litet om, at den monumentale linje derved sprængtes. Han repræsenterer Bergensskolens sidste fase og opløsning. I selve opløsningen ligger dog en vilje til fornyelse, og dette gir ham en sympatisk plads i vor kunsts historie. Under det begyndende forfald hævder han den kunstneriske utviklingslinje og repræsenterer Bergensskolens sidste nyskapning. Trods sin kunstnerisk svakere holdning kan han derfor stilles ved siden av de store mestere.

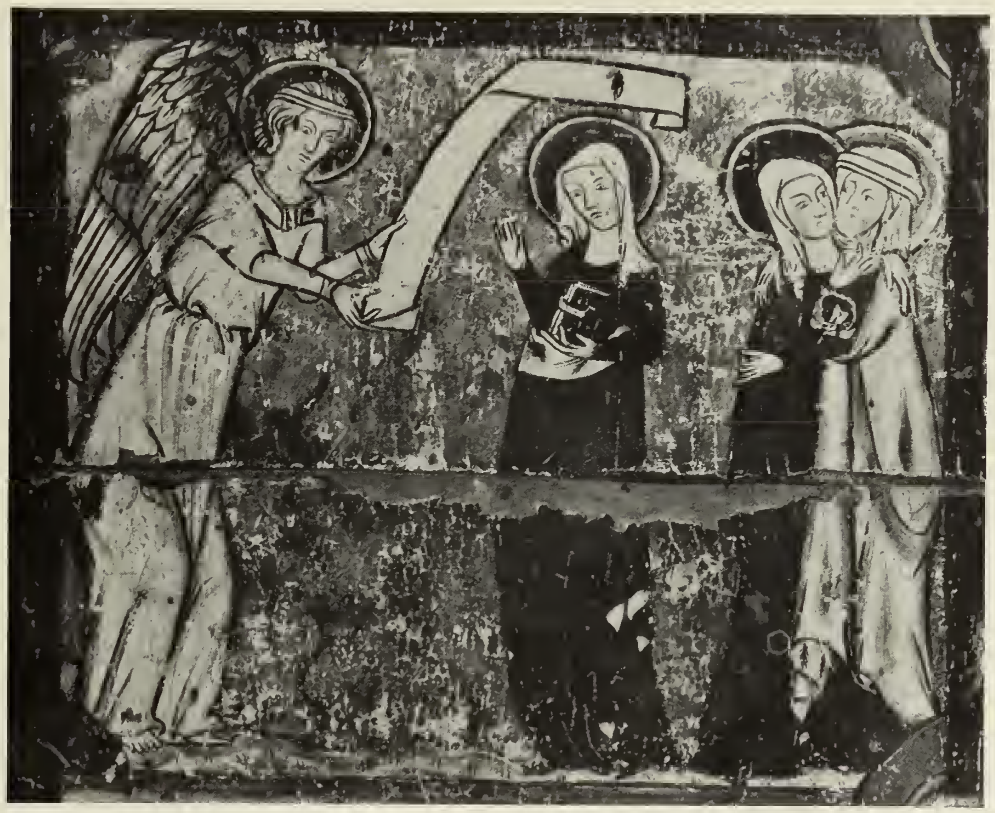


Engel. Samnangertavlen.

Mens den koloristiske skole i Bergen er stringent og klar i sin utvikling, er det noget skiftende og springende over reaktionen. Den mangler sin indre logik. Fet- og Hammer-mestrene staar aristokratisk tilbaketrukne med høie idealer, mens Tønjum—Nesmestrene er ganske anderledes folkelige og paagaaende. Ordet demokratisk falder en næsten paa læberne. Og forbindelsen mellem grupperne mangler. Høigotikens formelle kultur eier de selvfølgelig, men de rent kunstneriske virkemidler er forenklet. Dette gjælder ogsaa Samnangermesteren. Det er næsten som man tror at se kunstnere fra andre samfundslag møte op blandt de bergenske malere. Men det er ikke de gamle troskyldige og keitede vestlandske bygdemalere fra stilens dæmringstid vi har for os, heller ikke den overfladiske kulturpaavirkede type, som man i vor tid under navnet «seminarist» har gjort en hel stand uretfærdig ansvarlig for. Vi har her en bevisst og sikker folkelig opposition som helt behersker den kultur, de søker at reise sig imot. Det vilde dog ha været noget ukjendelig over hele det middelalderske billede, hvis vi ikke ogsaa eiet sagatidens selvgode «knot». Vi vil i næste kapitel med et vist gjenkjendelsens smil møte ogsaa dette hjemlig virkende tidsfænomen i en kunst av folkelig og middelmaadig karakter. I motsætning hertil er disse mestere nok folkelige i sin hele holdning, men likevel fri for usikkerhet, omtrentlighet i uttrykket og middelmaadighet i formen — kort sagt fri for «knot».



Maria Magdalena. Samnangertavlen.



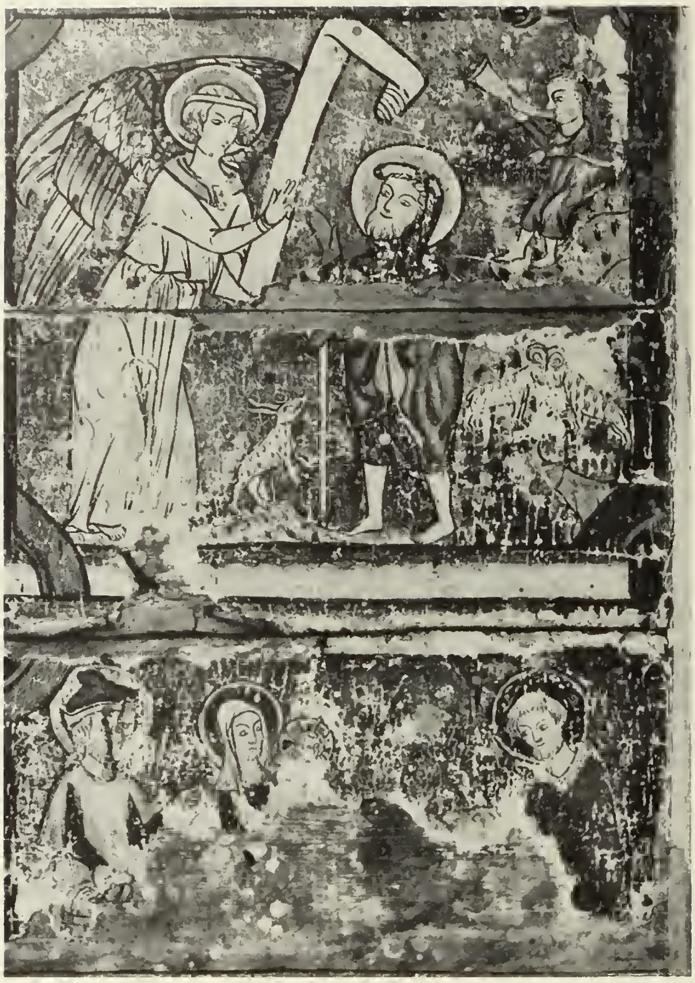
Bebudelse. Det andet antemensale fra Dale kirke i Sogn.

ALTERTAVLEINDUSTRI PAA VESTLANDET

Der findes i vor tid en altertavleindustri. Det er særlig populære religiøse billeder som mere eller mindre godt gjentages av kopister. De fylder vore kirker — ja man kan likefrem bestille «Englene ved graven», «Korsfæstelsen», «Nadverden», «Kristus i Getsemane» efter bekjendte kunstneres arbeider. Anderledes har det ikke været i middelalderen. De bergenske mesterverker, der ofte maa ha forekommet som rene aabenbaringer av en ny og merkelig kunst, har man utover landet villet ha maken til. Man har da likefrem ønsket et billede — en Maria-tavle eller en Korsfæstelse — lik bestemte særlig berømte arbeider. Der blev litt efter litt fastslaatte typer, som længe holder sig. Kunstproduktionen gaar over til at bli ren industri, og det er gjennem mange led man vil kunne føre linjen tilbake til de kjendte mesteres arbeider.

Nu har der altid i store kunstneres følge været en del mere eller mindre dygtige eftersnakkere. Det kan være mange slags folk, kvikke, nethændte og vindskibelige, flinke sælgere som let kommer i forbindelse med folk; det kan være tunge og træge, som trut og seigt søker at gjengi mesterens arbeide.

Enkelte kan ha staat en av mestrene nær, gaat i verkstedet, lært at præparere træet, blande farver o. s. v., andre kan hemmelig ha søkt at avlure kunstneren hans teknik. «Han stjal kunsten fra mig som en skjælm», har en gammel mester bittert ytret om en



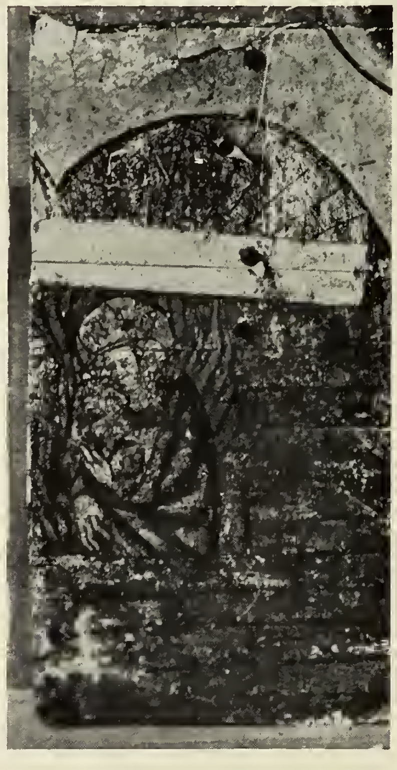
Hyrdernes tilbedelse og fremvisning i templet. Det andet antemensale fra Dale kirke i Sogn.

av disse vindskibelige kopister. Det lar sig heller ikke negte at de altfor ofte forflater og gjør trivielt det som engang var baaret av en sterk og bestemt kunstnerisk vilje.

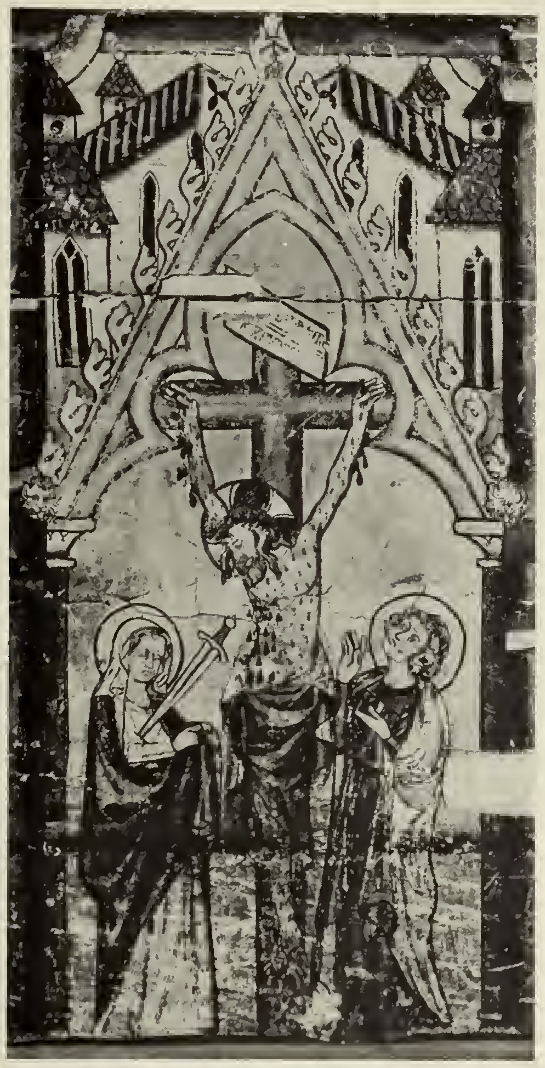
Vi kan altsaa gaa ut fra, at der har været en større altertavleindustri paa Vestlandet av anden og tredje rangs kunstnere, som væsentlig har bygget paa bekjendte arbeider. Gjennem et par generationer har denne industri holdt sig, og vi har da ogsaa bevart et par arbeider som gir et ganske godt billede av den middelalderske altertavleindustri paa Vestlandet. Den er hverken bedre eller daarligere end saadan industri ellers. Men for os med alle de tapte arbeider for øie blir hvert enkelt dokument av betydning. De har sin store historiske værdi, om den kunstneriske er liten.

Et antemensale fra Dale staar helt under skyggen av Mirakelmesterens kunst. Her kan vi tale om et elevforhold. Man skulde næsten kunne gjætte paa, at da den nye gotiske kirke hadde faat sit mesterverk med skildringer av Marias mirakler, saa vilde man som pendant ogsaa ha en fremstilling av hendes levnet, og man henvendte sig da til hans elev. Og han malte et billede hvor vi næsten synes at kunne se et gjenskin av selve Mirakelmesterens kunst paa dette omraade. Det er som englene i disse fremstillinger var viet særlig opmerksomhet, store hvite engle med farverike vinger griper sterkt og demonstrativt ind i kompositionerne. Desuten har vi hans høit opstemte farver og rike nuanceringer, med størst mulig utnyttelse av det graa-hvite.

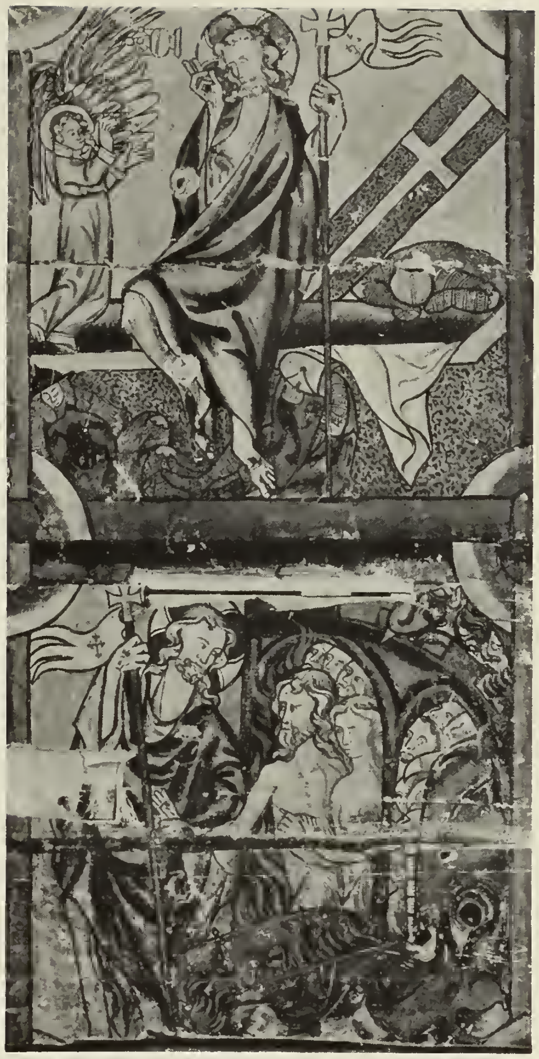
Forresten har billedet ingen høi kunstnerisk kvalitet. Den har tydelig høigotisk linjeform. De sorte streker kommer særlig paa engledragten sterkt frem, samtidig som farvenuanceringerne spiller stor rolle og i høi grad interesserer vor mester. Fremstillingerne er bebudelsen, de hellige tre kongers tilbedelse, forkyndelsen for hyrderne og tilslut fremvisningen i templet. De nederste fremstillinger er sterkt beskadiget, likesom hele billedet har litt meget. Vi ser her, hvorledes en stor kunstner i middelalderen har virket tilbake paa en maler av lavere rang. Og gjennem det fortegnede



Maria frelser jødegutten ut av den brændende ovn. Aardaltavlen (II).



Korsfæstelse. Aardaltavlen (II).



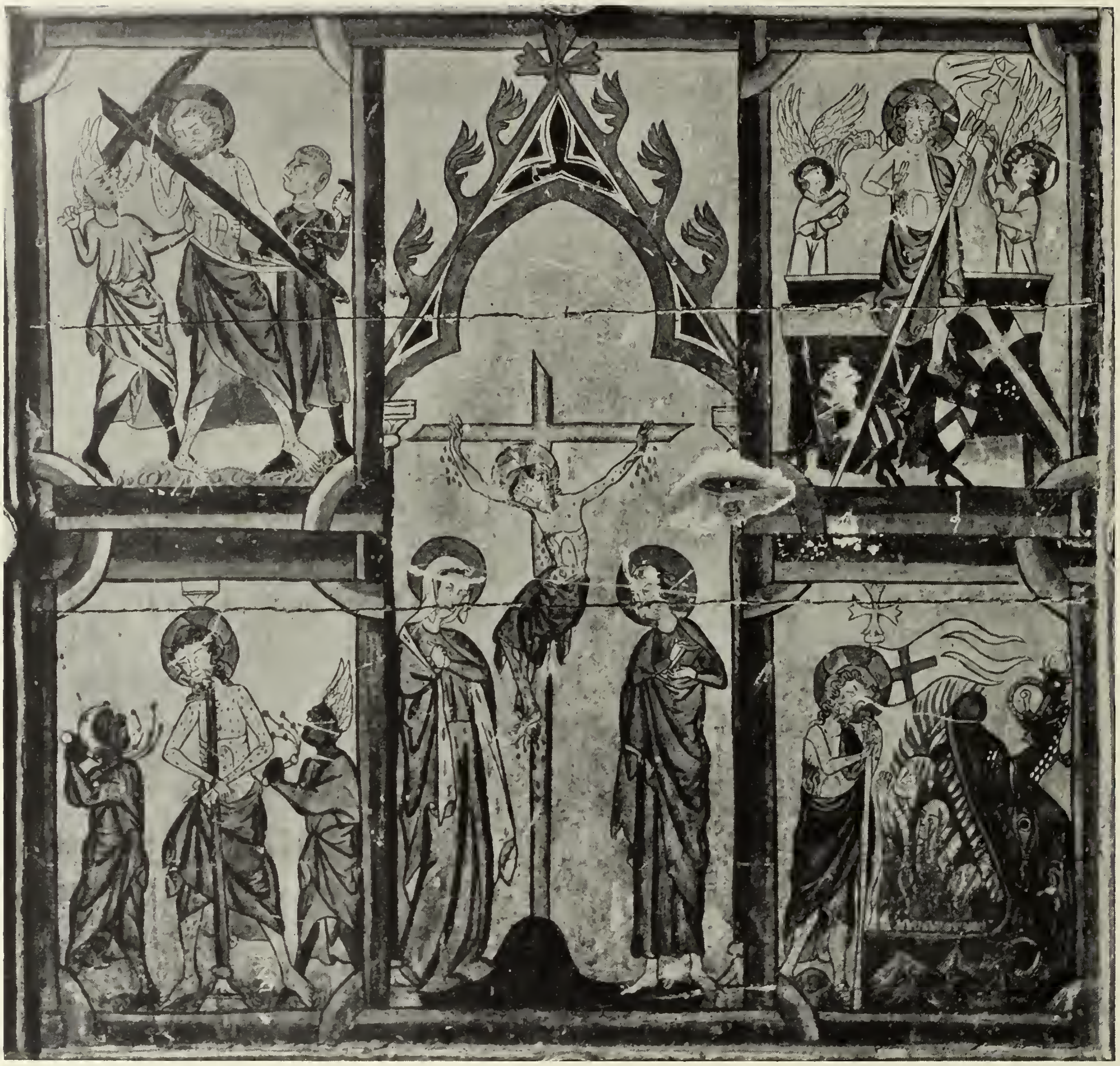
Opstandelse og nedfart til helvede. Aardaltavlen (II).

skimter vi atter den store indsats som vi har lært at kjende i Mirakelmesterens kunst, og vi blir atter mindet om hans opdrevne, men harmoniske kolorisme.

God kirkelig kunstindustri har vi paa tavlen fra Aardal. Man ser hvorledes fremstillingen redigeres henimot faste formler. Under en gotisk vimperg hænger Kristus paa korset. Maria og Johannes staar ved siden. Følelsesmomentet er sterkt fremtrædende i Johannes's bevægelser, sverdet i Marias hjerte og frelserens bloddryppende saar. Man kan nok anta, at arbeidet gaar tilbake paa et eller andet berømt verk i Bergen utført i Mirakelmesterens stil, med en begyndende forenkling og typedannelse for øie. I enkle optrin med faa figurer skildres paa den ene side Kristi fornedring, paa den anden hans seier over døden og djævelen.

Farvefølelsen stammer ogsaa fra Mirakelmesteren. Ved siden av de hvite sølvtoner har han med godt avstemte gule og grønne farver git sit hovedverk en egen koloristisk lyskraft. Det er denne linje vi her ser fortsat paa en primitiv og litt grov maate.

Rundt om i kirkerne fyldtes nu prækenerne mere og mere av legendestof. «Paa lægmanden preller bevisførelsens tve=eggede sværd av; til den hellige skrifts ord maa der føies eksempler som kan opmuntre, more eller opbygge,» sier en prædikant. Og Maria=legenden blev benyttet til at more og opbygge. Disse legender er enkle og kraftige. Djævelen har sit frie spil i verden, hvor ondskap og laster regjerer. Som



Korsfæstelse med passionsbilleder. Antemensalet fra Røldal.

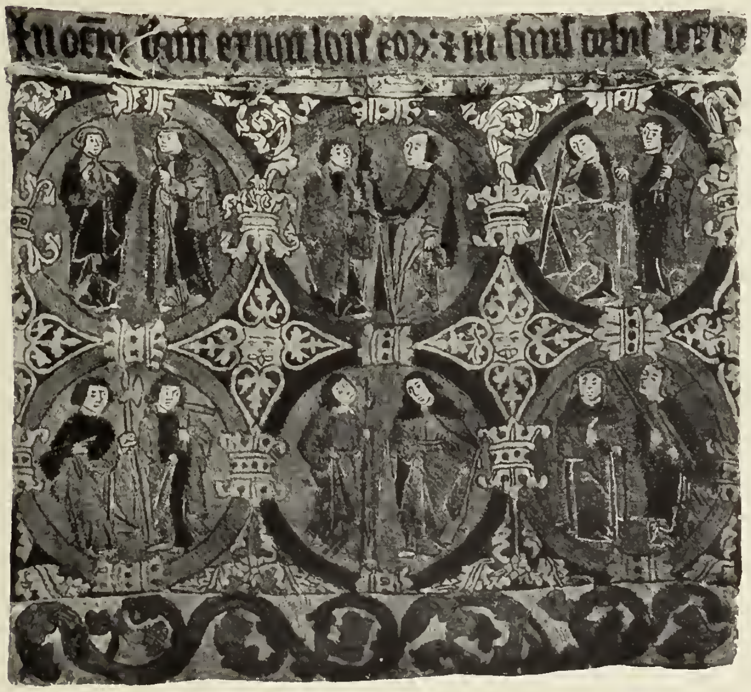
godhetens repræsentant optræder saa Maria ved synderens dødsleie, eller naar djævelen i egen person driver sit spil. Hun hjælper nonner som skal føde barn, lastefulde munke, naar de blot under alle sine utskeielser ikke har glemt at be til hende. Smaa barn er jo djævelen ivrig efter, men Marias moderhjerte slaar altid varmt for disse smaa. Kaster djævelen et barn ut av vinduet, saa passer Maria paa at ta det op, er en gut faldt blandt røvere, frelser Maria ham. Ja findes der en saa unaturlig mor som forskriver sit barn til djævelen, straks er Vor Frue paa pladsen og befrier det.

Paa en folkelig og samtidig kunstnerisk maate førte Mirakelmesteren dette stof ind i sit maleri. Et litet brudstykke av et saadant moralsk Maria=mirakel har vi nederst til venstre paa Aardaltavlen. Det er vistnok historien om jødegutten som aar 517 i Bourges gik til alters og derfor av faren blev kastet i en brændende ovn, men Maria dækket ham med sin kappe i ovnen, og han kom uskadt ut. Billedet fremstiller Maria med gutten omgit av flammerne. I billedet fra Vanelven kirke saa vi Marias død samt en række legendariske motiver om Maria som frelser en døende munk og et barn.

Antependium fra Stafafells kirke paa Island. Nationalmuseet, Kbh.

Mere fabrikarbeide er korsfæstelsestavlen fra Røldal. Det kan næsten være typen paa en religiøs folkelig altertavle med det onde fremstillet saa enkelt og forbrydersk som mulig og helvedets gap med menneskesjælene saa avskrækkende som mulig. Særlig drastisk har folkefantasien arbeidet paa utformningen av djævelen. Vi har her en liten spillende paa horn i en fornøielig og karakteristisk narredragt, og vi har nogen fæle dyr. Fra malerlegenderne husker vi, hvilket arbeide der blev lagt i den ting at fremstille djævelen saa motbydelig som mulig. Her har vi et folkelig resultat. Selve kolorismen er yderst forenklet, men ogsaa her gaar igjen litt av de store traditioner. Det murrøde er nu fremherskende. Vi har tillike forsøk paa nuancering gjennem lys og skygge, men alt yderst enkelt. Den rene strek tilfredsstiller dog ikke. — I det hele tat kan vi fra dette billede se ut over forfalds kunsten, saaledes som den trivdes i de vestlandske bygder, efter at vi blev henvist til os selv. Det er maleriet sent i det 14. aarh., efterat vi begyndte at tygge drøv paa forældede stiltanker og lavet folkeornamentik og dialekter, mens høvdingekulturens tid var forbi. Forsaavidt er billedet et typisk utslag av den vestlandske altertavleindustri. Vi gjenfinder i antemensalet fra Røldal linjen fra Bergens store mestere med den høit opdrevne kolorisme, som her har endt i bygdemaleriet.

Endnu en gruppe kan gi et bidrag til forstaaelse av vore antemensaler, nemlig de broderte antependier, som i stort antal skriver sig fra Island. De virker likefrem som erstatning for de malte tavler og gaar med sit ofte helt degenererte formsprog kulturhistorisk ind i denne gruppe. Strengere stilistiske studier lar sig derimot ikke gjøre paa dette grundlag.



Antependium fra Hrafnagil kirke paa Island. Nationalmuseet, Kbh.

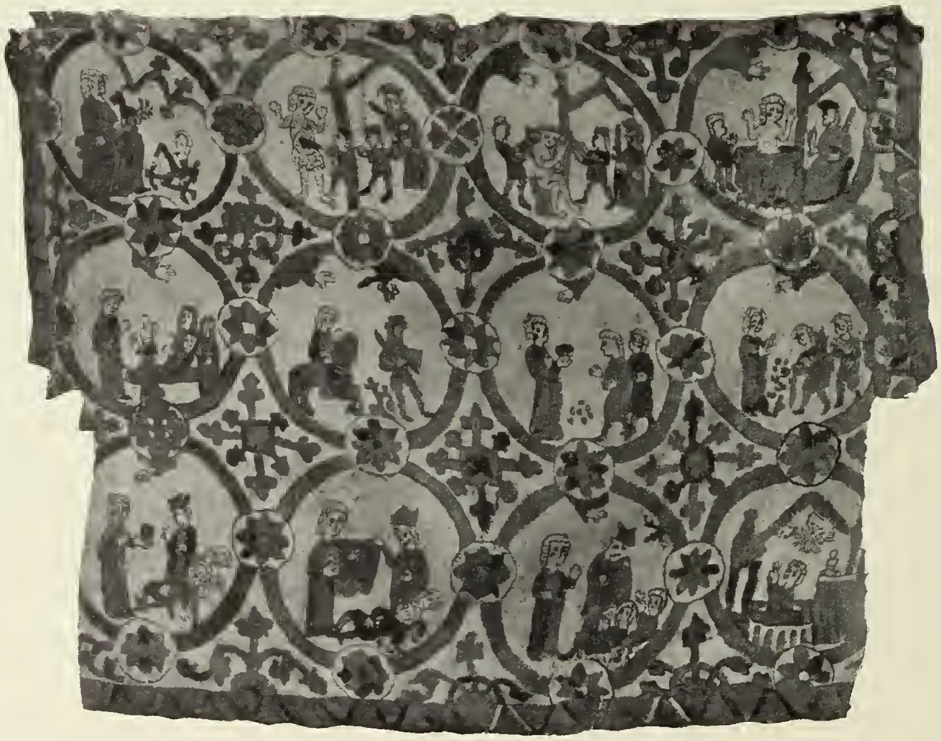
Flere av disse antependier har Maria-fremstillinger, og de kan med al sin keitede og primitive søm dog gi et billede av den kulturkreds vore store Maria-mestre arbeidet i, belyse alle de legender som var gjængs i kunstneratelierene og som den middelalderske fantasi kredset om. Det avbildede antependium fra Svalbards kirke paa Island er et saadant arbeide og viser en række av Marias mirakler — ofte fremstillet paa en litt uforklarlig maate.

Antependiet fra Stafafells kirke har en lignende ordning som den vi har paa tavlen fra Tjugum. Det tilhører de mere plastiske kompositioner, av dem vi ogsaa møtte i erkestiftet. Arbeider av denne art er let at tænke sig overført til maleri, og vore kirker utover bygderne har sikkert været prydet med tavler av denne art.

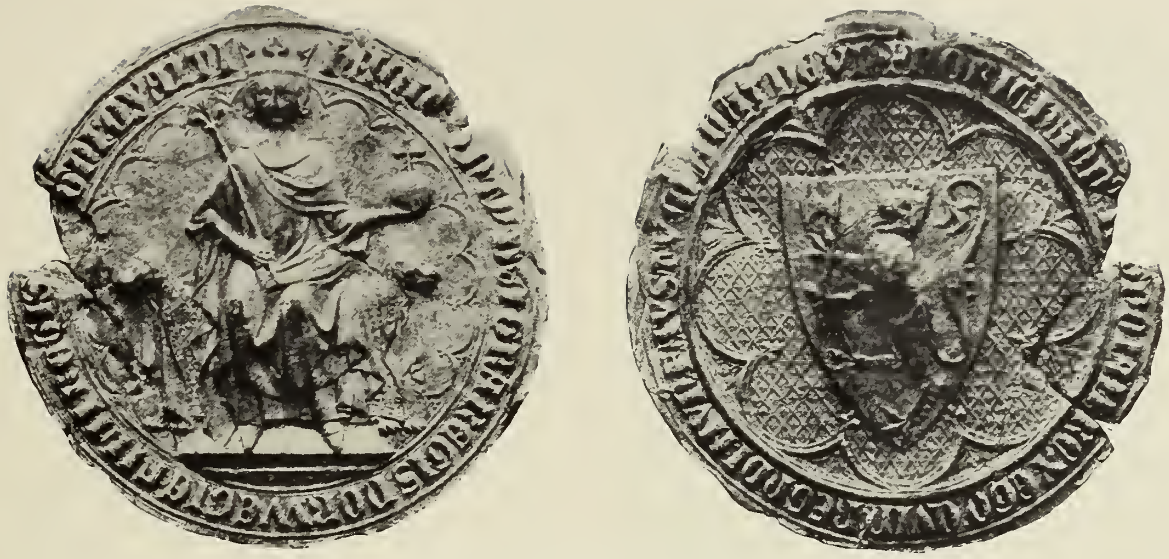
Av særlig interesse er antependiet fra Hrafnagil. Det fremstiller apostlene parvis staaende i rundinger. Vi har gjennemgaat flere apostelserier baade staaende og sittende, men ikke komponert sammen i rundinger. Det er vel et glasvindumotiv med noget av det plastisk høireiste vi møtte i Trøndelagen.

Ogsaa av billeder i islandske og norske haandskrifter kan vi yderligere faa smaa indblik i vor senere kunst. Der findes korsfæstelsesfremstillinger nær beslegtet med Røldaltavlen, og en Johannes den døper som midtfigur, omgit muligens av sine forældre, kjender vi fra Island.

Alle disse arbeider fortjente engang en ordentlig gjennemgaaelse og offentliggjørelse i sin helhet — ogsaa antependierne er en slags altertavleindustri, hvorigjennem vi kan faa et gløtt ind paa vor malerkunst i denne tid.



Antependium fra Svalbarðs kirke paa Island. *Nationalmuseet, Kbh.*



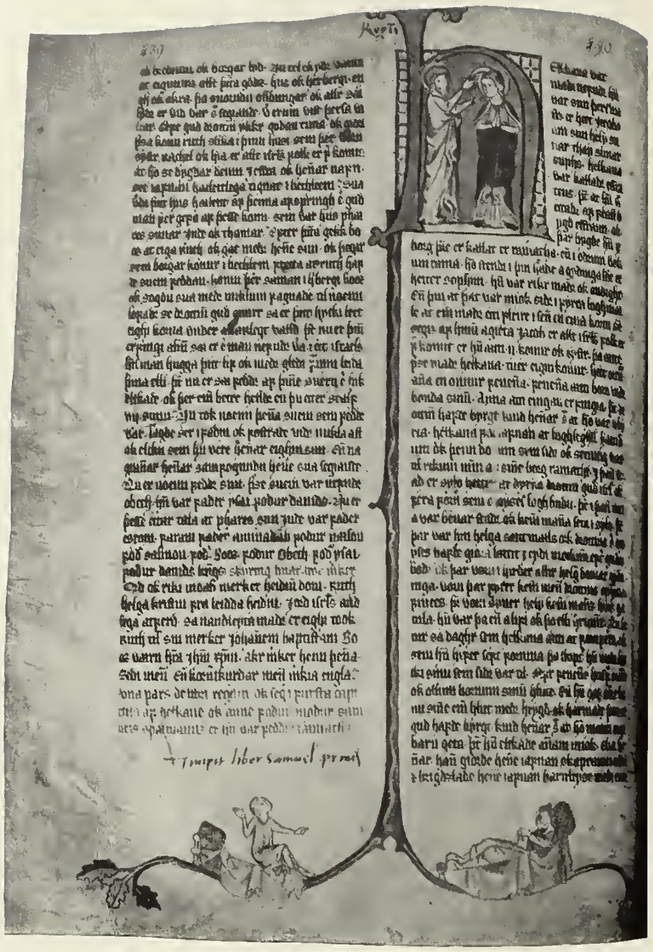
Haakon den femtes segl fra 1306.

HAAKON DEN FEMTES OSLOMALERI

Derfor blev kong Haakon vred,
og for den skade hannem var skeed,
drev han de engelske av Bergens by.
De maatte med unaade av landet fly,

staar det i Bergens Rimkrønike, og disse enkle linjer antyder i virkeligheten det store vendepunkt i vor historie med krig og feide med England med avbrytelse av de gamle kulturforbindelser. Selvfølgelig gik dette ikke saa helt pludselig, men Haakon V's politiske vanskeligheter med England fremskyndet Norges forvandling — som Alexander Bugge sier — fra en insulærmagt til en kontinentalmagt. Geografisk er dette, som nævnt, markert ved hovedstadens flytning fra Bergen til Oslo. Vore forbindelser med Frankrike knyttedes imidlertid under Haakon V endnu intimere. I 1295 indgik Norge endog en alliance med Filip den smukke mot England. Ogsaa i kong Haakons indrepolitik spores indflydelse fra Frankrike. Munch ser slegtskap mellem kong Haakons kirkelige politik og kong Filips. Hans oprettelse av et hofpresteskap spredt over hele landet var tydelig en kulturpolitik rettet mot den klerikale magt og i fuld overensstemmelse med kong Filips dristige opposition mot kirken. Den verdslige kultur frigjorde sig mere og mere fra den geistlige og følte sig sterk og selvbevisst.

Vi har tidligere omtalt vore kongesegl som et finstemt middel til bedømmelse av kultur og stilnuancer. Haakon Haakonssøns segl som han fik fra Henrik III og som var en kopi av den engelske konges, viste tydelig nok vort hofs engelske forbindelser. Magnus Lagabøters var mere i overensstemmelse med de skotske kongers og var endnu helt unggotisk. Likeledes Erik Magnussøns første segl. Men dette første tilfredsstiller ham imidlertid ikke, og nu bryter høigotiken ind i hans andet. Stilskiftet med hele det nye, fyldigere formsprog er her med al tydelighet markert, men ogsaa dette høigotiske har nærmest skotske forbilleder. Kong Haakon V's store prægtige segl fra 1306

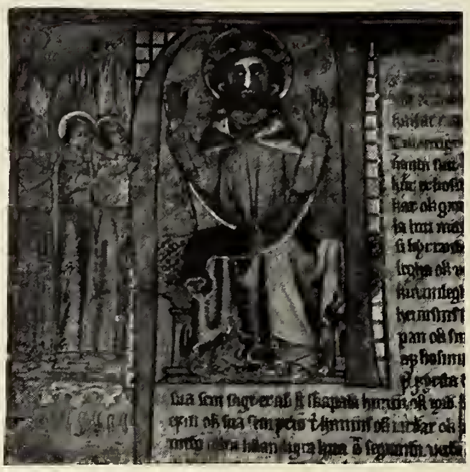


Saul krones. Nederst: David synger for Saul.
A. M. 227 fol. Univ.=Bibl., Kbh.

gjør et radikalt brudd med de engelske traditioner og gaar helt over i de franske kongesegltyper. Og det merkelige er, at dette høigotikens vakreste kongesegl først blev utformet ikke for den franske, men for den norske konge. Intet viser bedre det eiendommelige og intime samspil av de kunstneriske kræfter mellem Paris og vort land end denne merkelige kjendsgjerning. Filip den smukkes segl var nemlig enklere og grovere. Det er først hans søn Ludvig X's (1314—16) segl som faar rigdommen og glansen fra vort heraldiske mesterverk. Vort er altsaa ca. 10 aar ældre og Ludvig X har latt sin seglstikker kopiere det norske segl. Der kommer nu en hel gruppe franske typer ind i vor seglkunst (f. eks. ved kongens datter hertuginde Ingeborgs segl o. fl.), og som Axel Romdahl har paavist, kommer samtidig franske typer ogsaa ind i svensk seglkunst.

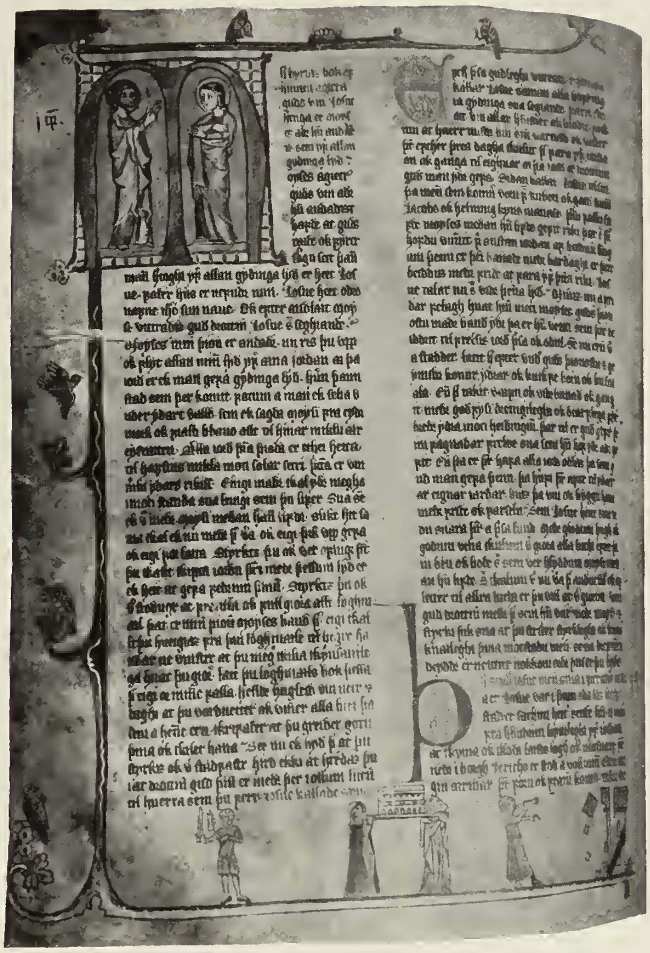
Møter vi nu den samme forbindelse paa maleriets omraade? er der her broer mellem Filip den smukkes Paris og Haakon den V's Oslo? Den egentlige nye indsats paa tidens bokmarked blev den saakaldte historiske bibel. I 1295 blev Petrus Comestors bibel oversat til fransk, og den blev like populær i det 14. aarh. som Vulgata hadde været det i det 13. En rik produktion av illustrerte bibler møter vi saa i datidens Paris, hvor mester Honoré's elegante stil gaar igjen. Et av hovedverkerne er Arsenalbibelen fra 1317. Merkelig nok fortæller sagaen, at netop ved overføring av den historiske bibel til norsk griper kong Haakon personlig ind. Kongens bibeloversættelse, optaget i «Stjórn», bygger paa det samme grundlag som de moderne franske historiske bibler, særlig paa Petrus Comestors «Historia scholastica», og der fortælles, at «av denne bok (den historiske bibel) blev der læst høit ved kongens bord, forat gode mænd skulde erholde undervisning fra Guds hal og herberge, det er den hellige skrift», og boken blev oversat «i norrønt sprog til fornøielse for skjønsomme mænd som ikke kan latin.» Herav fremgaar tydelig, at vi har hat en kongelig skriverskole i Oslo, som vi hadde i Bergen, en som vi maa tænke os kombinert med miniatyrmalere, og at denne skole bl. a. ogsaa arbeidet bibler overført til norsk efter de nyere krav.

Har vi saa nogen minder herom? Nogen original norsk illustrert bibel fra denne tid eksisterer desværre ikke. Vi maa da, som vi i litteraturen er saa vel kjendt

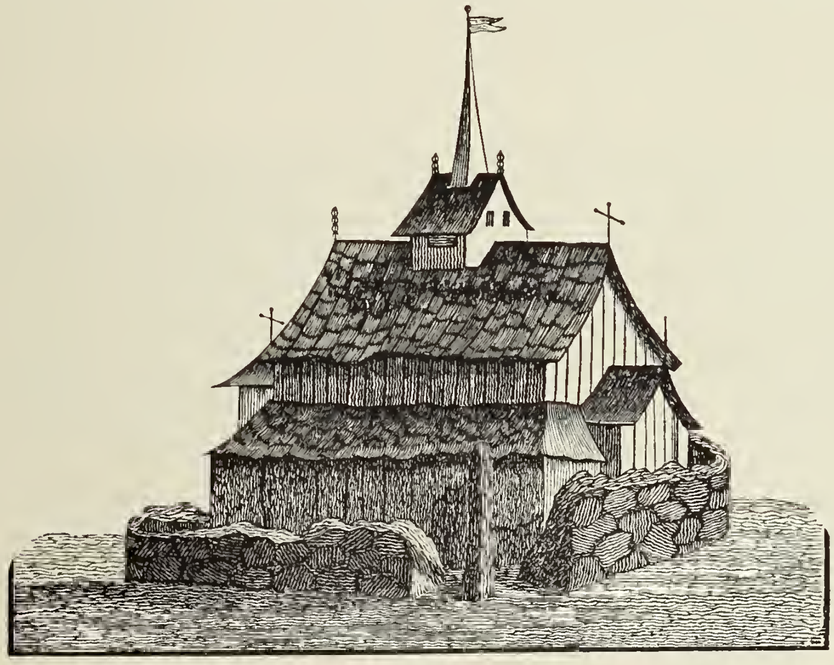


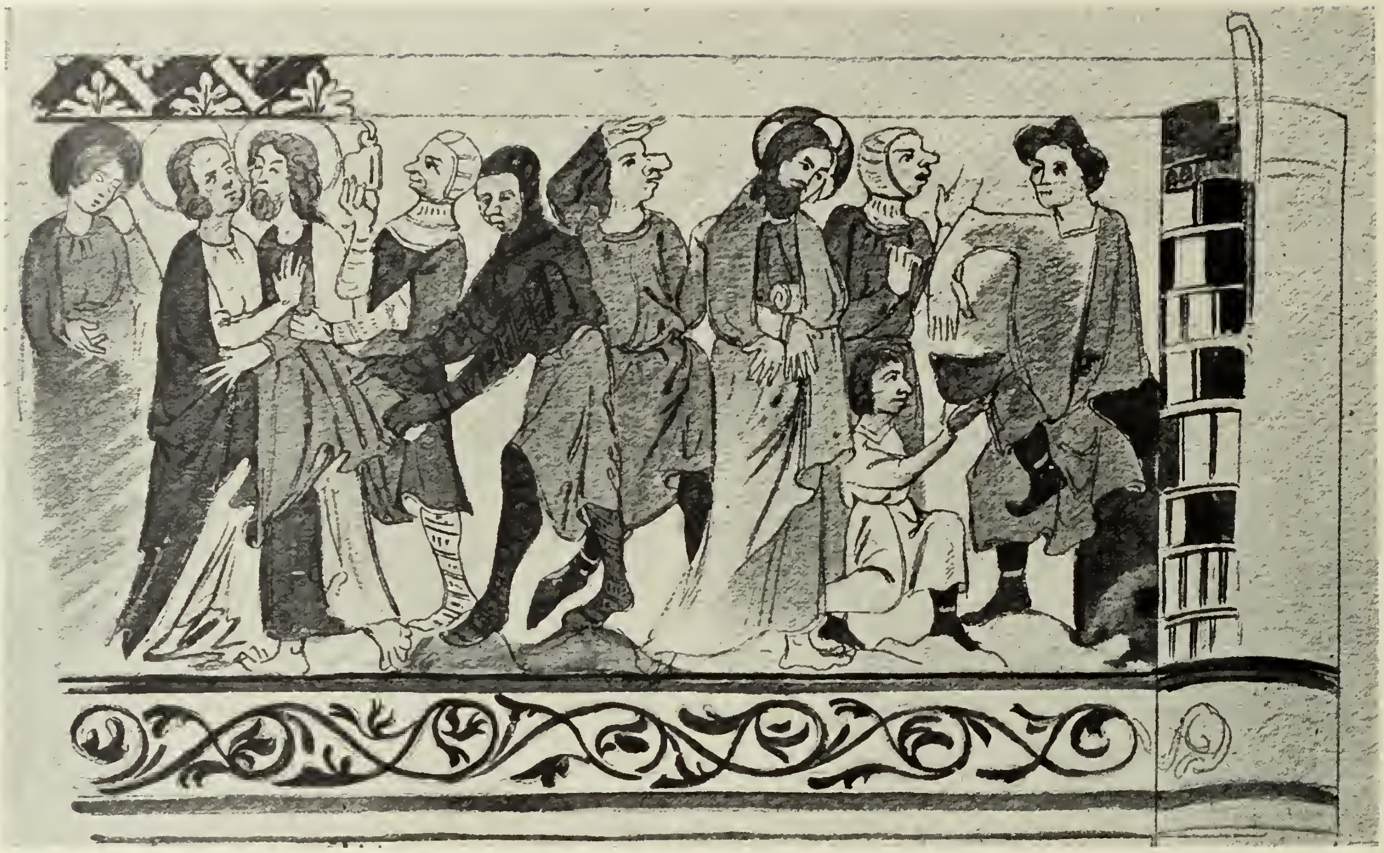
Tronende Kristus. A. M. 227 fol. Univ.=Bibl., Kbh.

med, studere de norske indsatser i det gjenskin vi eier i det islandske materiale. De litterære forbindelser mellem Norge og Island har stadig været behandlet, de kunstneriske mindre, men ogsaa de har været meget intime.


Jehova og Josva. Nederst: Paktens ark bæres rundt Jerikos mure. A. M. 227 fol. Univ.-Bibl., Kbh.

Ogsaa tidligere har vi under behandlingen av vort emne gjentagne ganger for at utfylde billedet tat Islands materiale med. Der findes her ikke alene flere norske arbeider baade i skulptur og maleri, men kunsten oppe paa sagaøen gir stadig likefrem gjenskin av stilen i moderlandet. Islandske kunstnere var ogsaa vel kjendt baade i Nidaros og Bergen. Biskop Haakon av Bergen skrev saaledes i 1338 til sin ven biskop Jon av Skaalholt og fortæller, at Toraren, som forstod sig paa at male og skrive, opholdt sig hos ham og bad om absolution for den vold, kunstneren hadde øvet mot en av biskop Jons prester. Her opholdt sig sandsynligvis en islandsk kunstner i Bergen. Den bekjendte islænding Laurentius Kalvssøn, der i 1323 som electus opholdt sig i Nidaros, hadde til sin famulus sin landsmand Stefan Haakonssøn. Han var, sier Biskupa sögur (I, 843) en stor mester i mange kunster, saasom guldsmedkunst, gravering og tegning. Det ligger nær at anta, at Laurentius tok Stefan Haakonssøn med sig, for at han i Nidaros personlig skulde faa anledning til at se kunstens fremskridt i dette gamle kultursæde. — Det er tydelig gjenskinnet av Haakon V's illustrerte bibelmanuskripter vi har i de to rikt utstyrte islandske Stjórnmanuskripter A. M. 227 fol. og A. M. 226 fol., særlig da det førstnævnte, som har et sterkt stilpræg, mens det andet har faat et mere lokalt islandsk særpræg. Det første indledes med en tronende Kristus. Ved siden staar raden av syngende engle. Langs kanten styrtes de dømte ned i avgrunden, mens man nederst har motiver fra skabelseshistorien med syndefaldet. Dragtfolder med haar- og skjegbehandling har den franske høigotik, like-

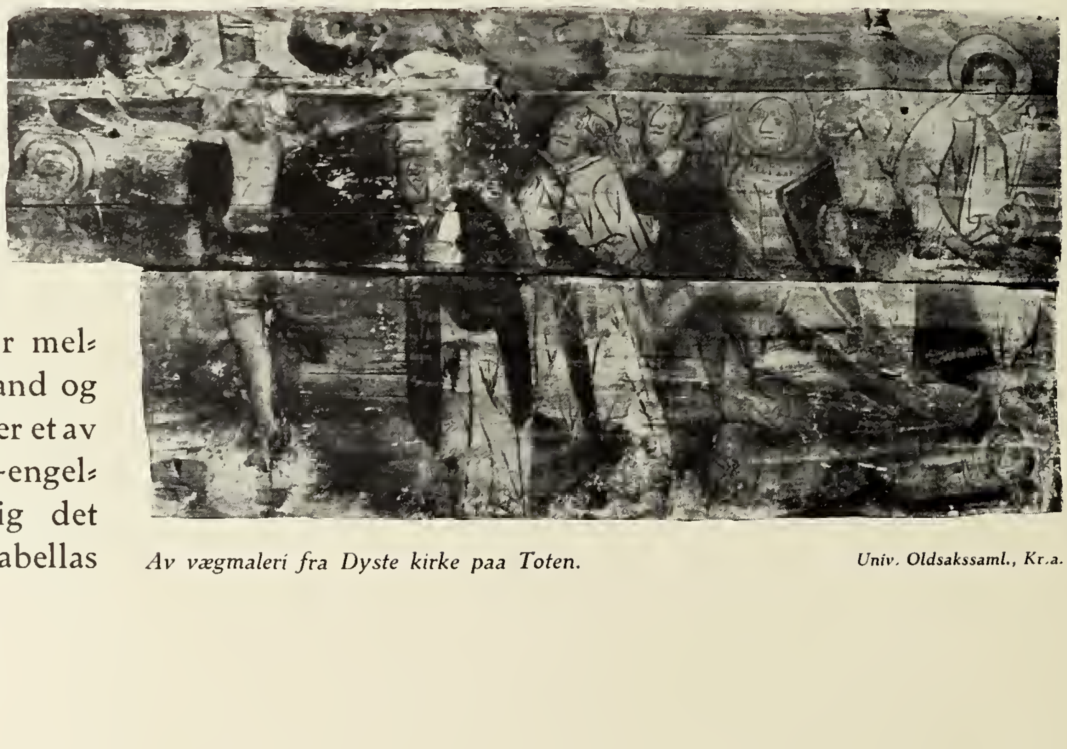

Gaara nedrevne stavkirke i Telemarken. Skilling-Magazin 1836.



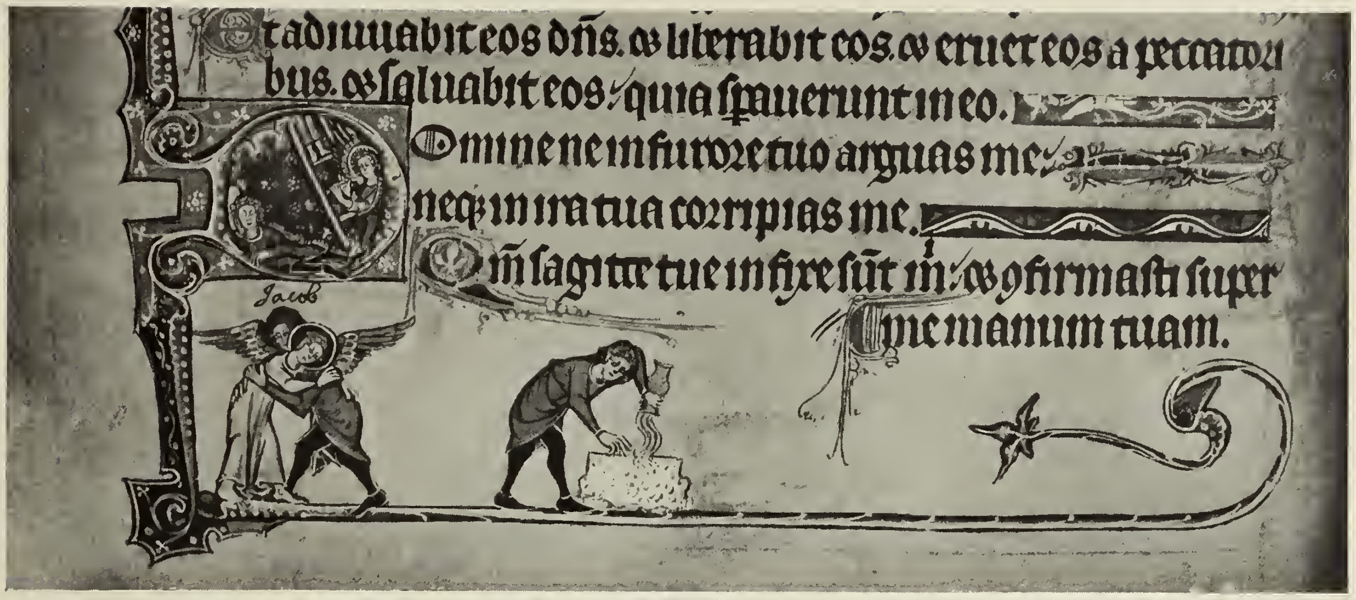
Frise fra Gaara kirke i Telemarken. Efter skitse av F. W. Schiertz 1837.

ledes er den litt stiliserte rad av engle et motiv som nu kommer op. Den internationale franske stil har vi over raden av fremstillinger med Abrahams offer, Esau, Jakob og Rebekka, Gud som taler til Josva, Sauls salvning. Paa avbildningerne ser vi de gammeltestamentlige folk enkelt og statuemæssig stillet op. Det er høigotik i en avmaalt og værdig form — i en officiel, litt almindelig holdt hofstil. Gjennemgaaende en rik og kraftig foldestil. Rigtignok kan i haarbehandling og enkelte foldekast linjen overdrives litt, men det er dog som man bak denne islandske haand endnu skimter noget av det franske temperament. Langs kanterne har vi det typiske grenverk, som sprænger nedover siderne paa de franske bøker. Her er de forholdsvis tamme og gir plads for de mere genreagtige motiver som Jerikos mures fald eller David som synger for Saul.

I et tidligere kapitel er omtalt de nære forbindelser mellem hofstilen i England og Frankrike. Vi avbilder et av disse typisk fransk—engelske arbeider, nemlig det nævnte dronning Isabellas



Av vægmaleri fra Dyste kirke paa Toten. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

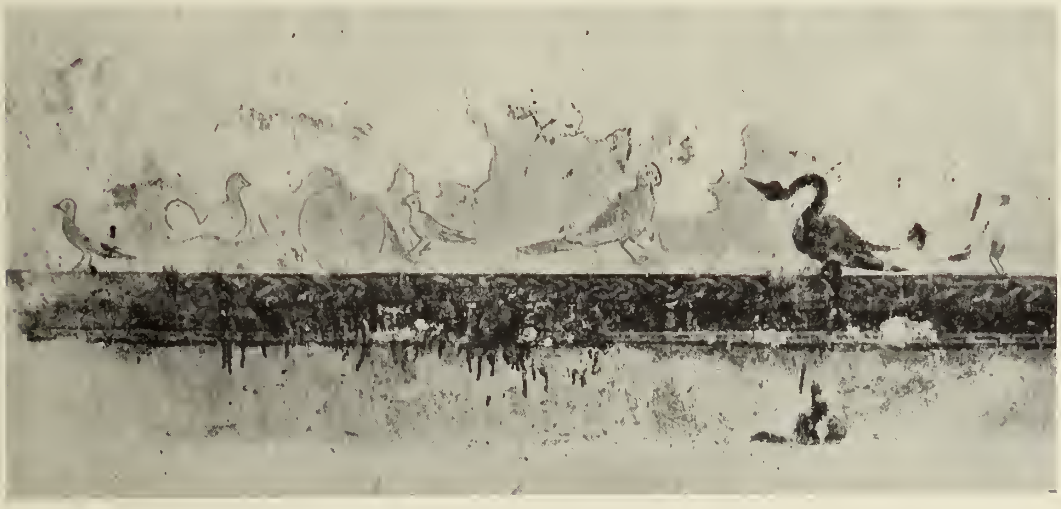

Et adiuuabit eos dñs. et liberabit eos. et eruet eos a peccatori
bus. et saluabit eos: quia sperauerunt in eo.
Domine ne in furore tuo arguas me:
neque in ira tua corripias me.
Quoniam sagitte tue infixe sunt mihi: et confirmasti super
me manum tuam.
Jacob

Jakobs drøm og Jakobs offer. Dronnig Isabellas psalter i München, cod. gall. 16.

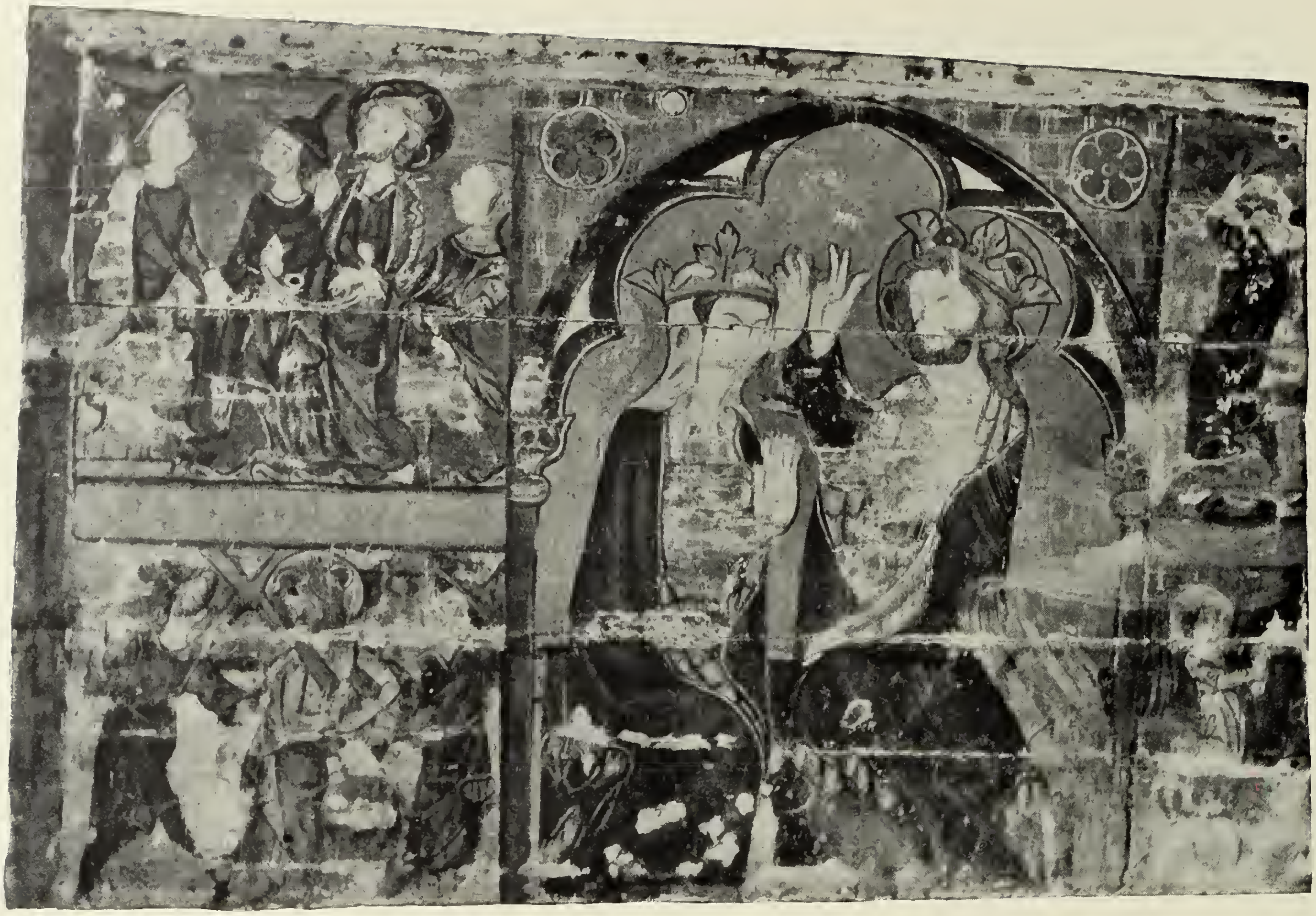
psalter i München fra 1308. Man ser de samme genremæssige fremstillinger paa grenene og forskjellige motiver i initialerne. I stilfølelse og ordning vil man se forbindelse med vore bibelmanuskripter, og talrike franske bøker viser samme motiver og samme behandling av siden.

Vi kan altsaa gaa ut fra, at denne franske bibelstil har øvet sin indflydelse paa Oslo-maleriet under Haakon V og har været med at forme skolens utsmykning av kirkerne her søndenfjelds. Dog først og fremst i selve Oslo, hvor kongen arbeider ivrig med de gamle kirkers utvidelse. Kirkerne selv er forsvundet, men i de eneste bevarte rum vi har fra Oslo, møter vi en frise med fugler paa rad. Det er fuglene fra miniatyrernes grene, som her kommer igjen, og de er med at vise forbindelsen mellem hofskolen og vægmaleriet. Vi merker os paa frisen en av yndlingsfuglene i tidens miniatyrkunst, en elegant tegnet papegøie. Som i konventstuen i Olavsklosteret har nok andre rum været dekorert, ogsaa kirkerne selv. Møter vi saa andre steder paa Østlandet utenfor de par rester i Oslo noget av denne høigotiske malerkunst?

Atter maa professor Dahls navn nævnes i forbindelse med vort kjendskap til vore vore mindesmerker. Uten hans iver vilde vi ikke ha visst noget om to store serier i vort monumentalmaleri, nemlig den før omtalte i Vangs kirke i Valdres og de hittil ukjendte arbeider i Gaara kirke. Han har paa sin Norges-



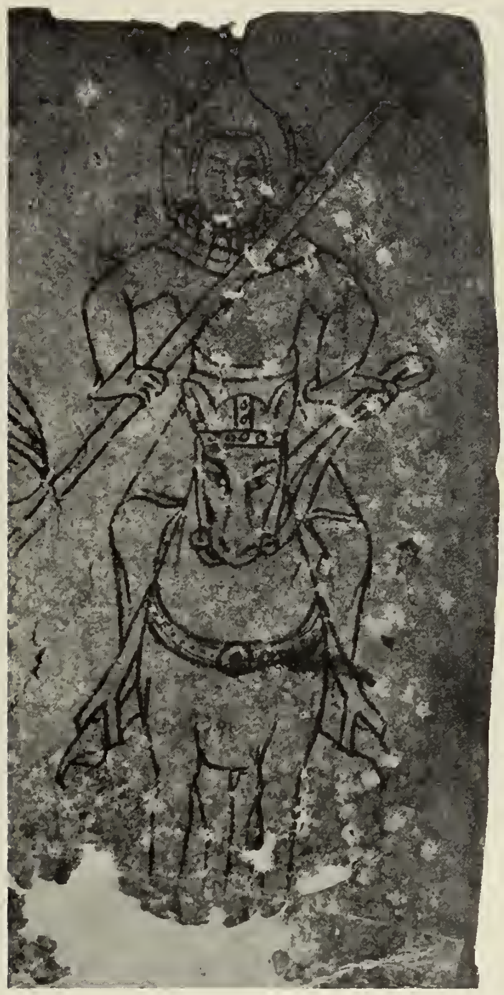
Frise med fugle fra konventstuen i Olavsklosteret i Oslo.



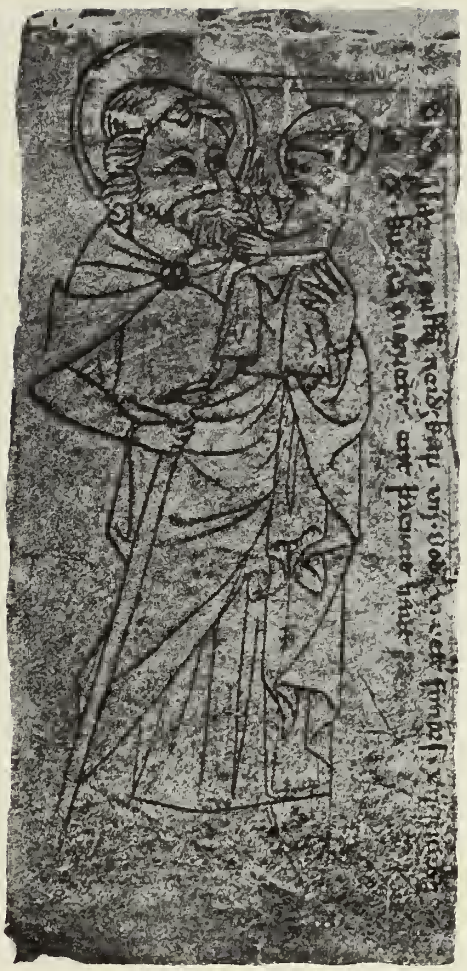
Antemensale i Bø kirke i Telemarken.

reise i 1828 under opholdet i Telemarken set kirken. Da saa Schiertz i 1837 arbeidet for ham, har han ogsaa været ved Gaara kirke og tat en liten skitse av endel av vægmaleriet i koret. Det er alt hvad vi har igjen. I Skilling-Magazin for 1836 behandler presten A. Faye Gaara kirke og gir et billede av den. Det var en stavkirke omgit av svalegang. Koret ligger noget høiere. «Væggene saavelsom loftet er indvendig prydet med malerier i legemstørrelse, hvorav endel skulle forestille begivenheter i Jesu liv.»

Dahl skriver i 1841: «Man ser av hoslagte tegning et fragment av en frise i den nu nedrevne Gaara kirke i Bø i Telemarken, hvorledes malerkunsten i det 11., 12. eller 13. aarhundrede har staat i sin periode og er et rørende bevis paa hvorledes kunsten fra det milde syden imellem det fjerne raa Norges fjelde har fundet en eko eller gjenklang. Skade er det, at den hele frise ei blev avtegnet inden kirken blev nedreven. — Malerierne er som det later til av den slags som dem i koret i den nedbrutte Vangs gamle hovedkirke og har med disse likhet at de er friere og mere levende i formen og omridsene end dem man finder i missalerne (eller korbøker o. s. v.) fra det 11.—12. aarh., hvor alle figurer var — lik de gamle mosaikker — opstilte ved siden av hverandre, stereotype uten egentlig fri aand og bevægelse. Her er mere handling, hvorfor jeg er tilbøielig at anse disse arbeider fra enden av det 12. eller begyndelsen av det 13. aarhundrede. Iøvrigt er behandlingen lik tidligere pergamentmalerier, hvor omridsene er tegnede med pen og siden utfyldte med farve. Principet er i det mindste her det samme, ti alle figurer er omgivne med en sterk kontur av sort farve — lik principet av gamle glasmalerier, hvor hvert enkelt stykke var for sig og siden med fint



Rytter. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.
Univ.=Bibl., Kbh.



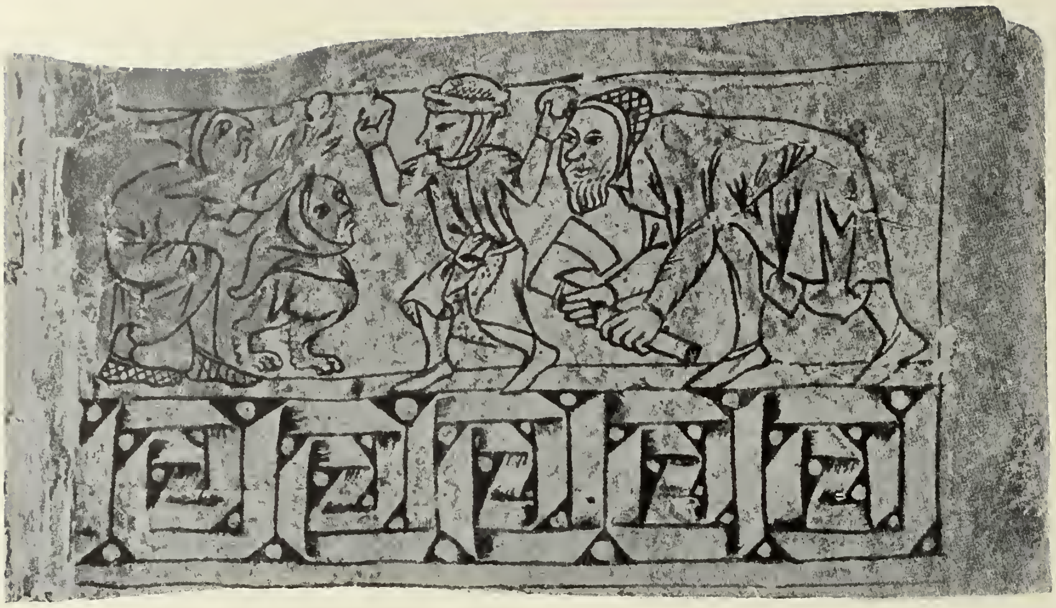
St. Christophorus. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.
Univ.=Bibl., Kbh.

bly sammensat, hvorved de gamle glasmalerier vandt i kraft som de nyere først senere er kommen efter. Ti imot det sterke dagslys og luften maa farverne overdrives og omridsene være kraftige, da lyset fortærer meget derav og gjør det første derved naturligere, imedens de nyere glasmalerier, der ofte var langt bedre, tapte al kraft og saa mørke og bleke ut.

Frisen om hele kirken (eller var det blot koret?) lik det i Vangs kirke, forestilte passionshistorien i et fortløpende maleri. Paa vort fragment er Christus tat til fange og Christus for Pilatus — hvor denne tor sine hænder.»

Dahls arkæologiske uttalelser er litt alment holdt, skarpt og klart uttrykker han sig derimot naar spørsmaalet gjælder glasmaleriernes æstetik.

Vi ser av optegnelserne, at der ved Gaara kirke fandtes sikkert et helt malet kor. Muligens var hele kirken opmalt. Frisen fremstillet scener av passionshistorien. Ellers kan der ogsaa ha været andre fremstillinger. Vi eier kun denne lille tegnede skisse, som nu opbevares blandt professor Dahls manuskripter i Bergens museum. Frisen fremstiller, som Dahl sier, først Kristi fængsling, dernæst Kristus for Pilatus, Pilatus sitter stor og mægtig i sin borg og vasker demonstrativt sine hænder i et fat, som en tjener rækker ham. Frisen er indrammet av ornamentik, hvorav bladranken ogsaa tidligere forekommer i Oslokunsten. Under var malet imiterte ophængte tepper. Hvad stilen angaar, saa er denne typisk høigotisk. Det er den franske fra det 13. aarh.s slutning uten sterkt særpræg.

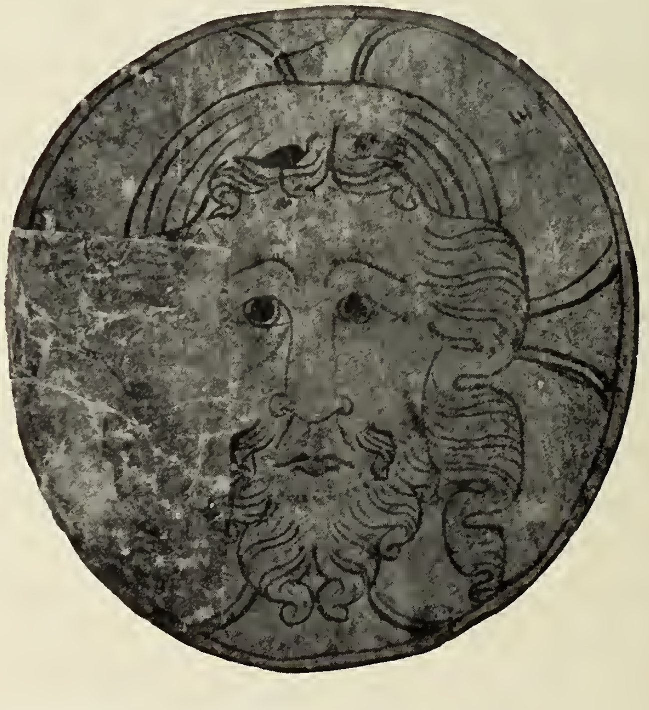


Kamp med trolde. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

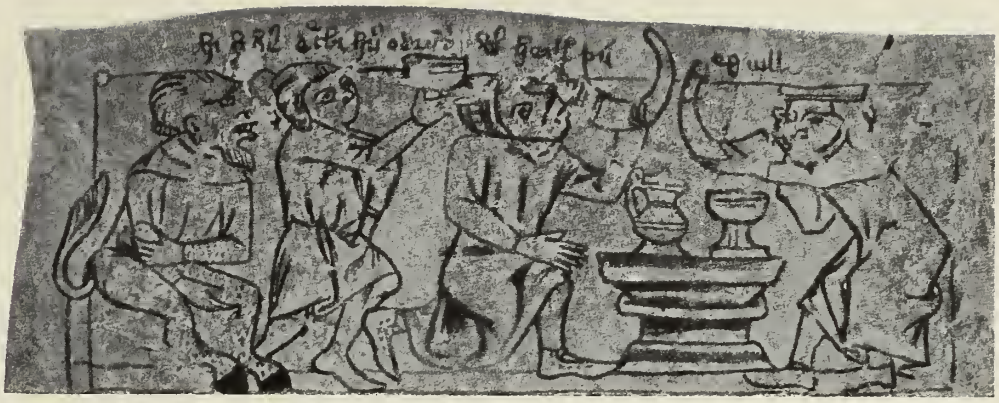
I nabokirken Bø har vi imidlertid bevart et antemensale, som tydeligvis har staat vægmalerierne meget nær. Tavlen tilhører ikke kvalitetsarbeiderne i vor kunst. Det er tydeligvis en almindelig begavet høigotiker fra Oslo som har mottat sin bestilling, reist ut paa landet og der paa den gjængse maate fremstillet scener fra passionshistorien med Marias kroning som midtbillede. Hvorvidt det er samme mand som har fremstillet Gaara-serien, eller en medhjælper, lar sig nu ikke avgjøre. Forbindelsen mellem dem er dog tydelig. Kapperne falder i store høigotiske linjer ned over Maria og Kristus. Fremstillingerne viser Kristus for Pilatus og Kristus som bærer sit kors. De ødelagte dele har fremstillet hudflettelsen og opstandelsen. Herav findes kun igjen retteren paa det ene billede og engelen ved graven paa det andet. Ved siden av billedets hele høigotiske holdning merker vi her en tydelig fjernelse fra den gamle Oslo-linjeføring. Den sorte streks rolle i billedets økonomi er trængt tilbake og farvenuanceringerne fra det vestlandske maleri er trængt ind. Ser man paa selve buen, saa har denne i tidlig form samme motiv, som vi finder igjen mere utviklet ved tavlerne fra Øie og Aardal. Motivet optræder karakteristisk nok ogsaa i vor kunst paa Haakon V's segl og, som vi senere skal se, paa svenske arbeider.

Bø-antemensalet har denne franske holdning. Man har slankheten og bevægelsesrytmen fra samtidig fransk kunst. I Marias bøining, i en fast, litt retlinjet opdeling av dragten har vi meget av det faste i en store stil. Kanske kappens folder paa Maria viser dette bedst.

Endnu et vægmaleri, desværre et ødelagt bygdearbeide, fra Dyste kirke, nu i Universitetets oldsakssamling, tilhører den yngre Osloskole. Det er høigotisk bygdekunst, dragten er tegnet op med faa markerte streker. Unggotikens linjerigdom, som vi husker fra Aalsmesterens bondekunst, har vi intet av her. Det er blot et gjenskin av Oslo-



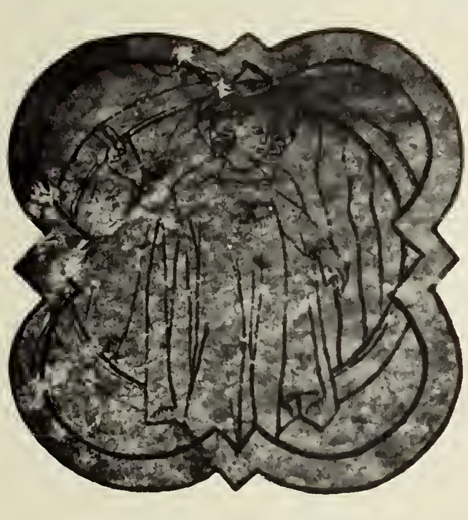
Kristushode. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.



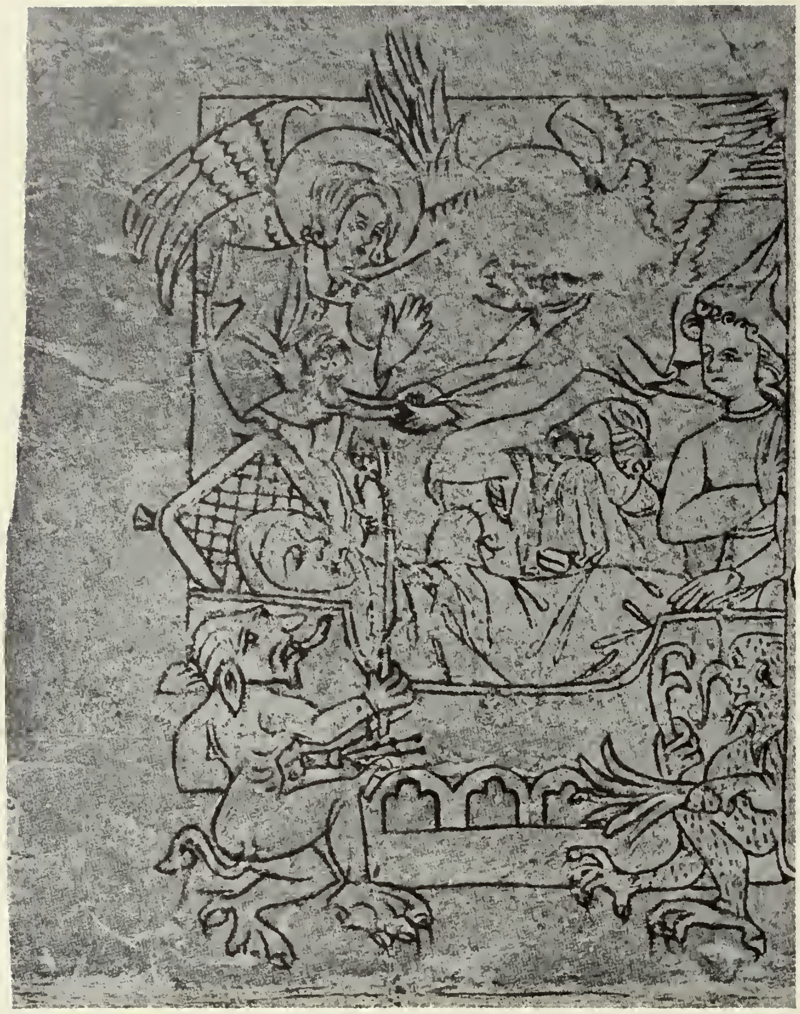
Drikkelag. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

kunst uten at gi noget egentlig bidrag til selve stilen. Derimot viser det en forøkning av de optrædende ved korsfæstelsesfremstillingen. Vi har kun høire side bevart, idet blot hodet av Maria sees paa venstre side av korset. Men paa høire side har vi først Johannes, dernæst høvedsmanden med sværd. Ved siden av ham en mand med utpræget jødefysiognomi. Allerede middelalderens kunst hadde forstaat at forme denne type; særlig er næsen paa vort billede utført med fremtrædende karakteristik. Dernæst har vi krigere og tilslut en av de symbolske figurer, som forekommer ved korsfæstelsen. Foruten kirken og synagogen, som vi saa optræde ved Oslofremstillingerne av korsfæstelsen, fandtes ogsaa fremstillingerne av livet og døden. Paa vort billede har vi en allegorisk fremstilling av «livet» — Vita — med liljekorset i haanden. Dystemaleriet viser, at de store korsfæstelseskompositioner var optat til behandling i Haakon V's Oslomaleri, og at der nu var kommet nye motiver ind.

Et av de merkeligste dokumenter i hele vor middelalderske kunst, — den av mig offentliggjorte islandske tegnebok, — mener jeg ogsaa gjennem flere led kan knyttes til den yngre Osloskole. Man kan her utskille forskjellige grupper, og en av disse har jeg allerede for flere aar siden i nævnte offentliggjørelse stillet sammen med Osloskolen. De er nær ind paa stilen fra bibelhaandskriftet og antemensalet fra Bø. Litt grovere kanske, men vi forstaar dog, at likesom unggotiken i Oslo hadde sin mester Ignotus, saa har ogsaa høigotiken hat sin, og det er gjenskinnet av hans stil som tegnebokens hovedgruppe gjengir. Vi har i høigotiske gevanter fremstillinger fra Marialegenden, bebudelsen, Kristi fødsel, de hellige tre kongers tilbedelse, Marias kroning. Vi har i Maria som sjælesamler en pendant til Moses som sjælesamler paa Vangsbillederne, og vi har de tre Mariaer ved Kristi grav. Passionshistoriens drama utfolder sig fra skitsebokens blade med tronende Kristusfremstillinger og Kristus som urtegaardsmand. Forskjellige helgener avbildes, St. Christophorus, St. Andreas, hellige bisper og St. Olav. Vi har en række stilistisk faste skabelsesfremstillinger, og vi har den eiendommelige scene, hvor engelen henter den dødes sjæl. Folkelivsskildringer bryter ogsaa ind i dette maleri, kamp med trolde og drikkelag, rytter i fuld trav eller staaende midt i billedet. Skitser for dekorative bokmotiver forekommer ved siden av utkast til sølvarbeider. Kort sagt, man føler, at en bred basis bygges op under Oslo-maleriet gjennem denne samling skitser. Men gjennem denne bok kastes ogsaa nye



Gud fader skaper universet.
Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.



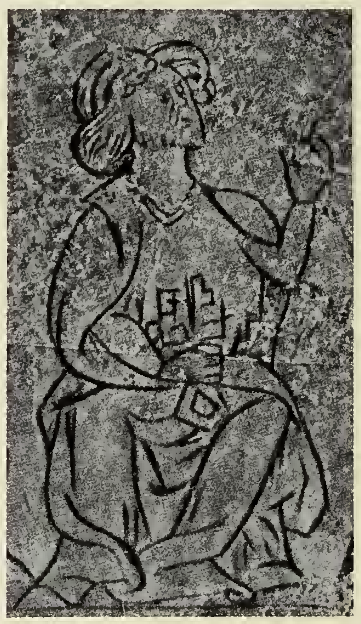
En døendes sjæl føres til himmelen av engle. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

stilproblemer ind i Osloskolen. Dette er noget som den hele tid har fulgt denne skole og i mange retninger særpræget den. Det artistiske fra Bergen mangler i Oslo, likeledes det koloristiske, men stilnuancer i forbindelse med linjen synes altid baade teoretisk og praktisk at beskjæftige kunstnerne her. Paa dette felt har de hat en interessert alsidighet. Det er almindelig kjendt at gotiske linjeproblemer meget snart maatte føre stilen over mot gotisk barok og gotisk rokoko. Kræfter som trækker i denne retning ligger saa at si latent i stilen. Vi har jo baade det fyldige, svulmende og det litt pretiøst elegante.

Den anden gruppe i tegneboken gaar tydelig tilbake paa barokkunst, og dette skulde peke paa at baroke linjeproblemer i Oslo var optat til behandling. Hele tegneboken betegner i meget en brytning mellem strengere stilprinciper og en barok fylde, og netop denne spænding gir boken en yderligere værdi som kunsthistorisk dokument. Der har altsaa ved siden av den ældre konservative linjestil i Oslo og den moderne rolig avveiede, men kanske litt pretiøse franske stil yderligere været en gruppe som heldet mot barokens rikere og fyldigere formsprog. I virkeligheten utvikler sig den gotiske barok i et hastig tempo, idet de klassiske kræfter under denne periode var svake.

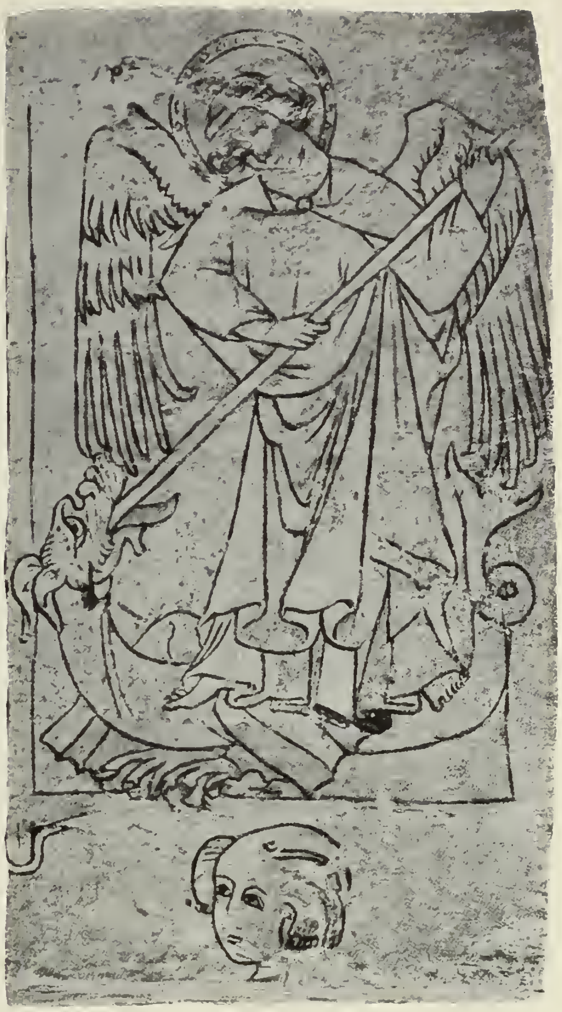
Saaledes forsvinder de avveiede former hurtig under dragtbehandlingens rigdom. Slankheten avløses av fylden og foldeflikerne faar sit sterke og egenartede liv. Det er den bergenske Legendemester, som i vor malerkunst har heldet henimot den gotiske barok, han virker næsten som en middelaldersk hofmaler av Rubens's type, og det ser ut som tegneboken spiller videre paa motiver fra denne flotte mester.

I og for sig er det et merkelig gjensyn dette at træffe Legendemesterens stil i Oslo. Har vor middelalderske Rubens flyttet med hoffet til Oslo, og har han direkte tilført Oslostilen dette nye baroke moment, som saa denne skole, sine traditioner tro, i alt væsentlig har behandlet som et linjeproblem? Vi indrømmer at det stemmer godt med det billede vi

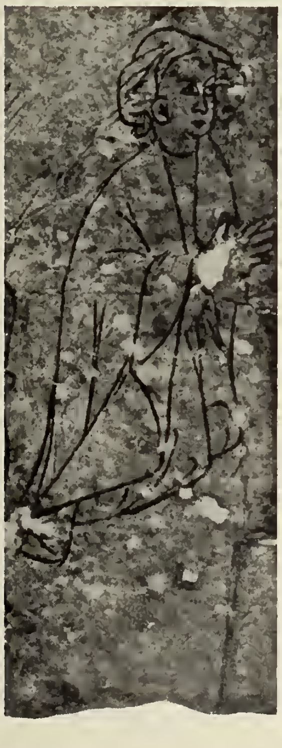


St. Peter.
Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

har søkt at danne os av Legendemesteren og Osloskolen. Denne verdslige herre har neppe helt kunnet trives i Bergen efterat hoffet var reist væk, og det er let tænkelig at han med sin stils fylde og flotte realisme flyttet over til Oslo. Noget arbeide av ham i Oslo har vi ikke, men vi har flere tildels væsensforskjellige kunstnere som hver paa sit vis er paavirket av ham. Den gamle Øiemester f. eks. tok av hans realisme, i tegneboken har vi barokens hele dragtfylde. Vi ser saaledes i Oslo et kunstnerisk spil mellem den strengere franske stil og en fyldigere som peker mot en barok, og dette træk, som stilistisk gjør tegneboken saa interessant, gjenfinder vi i et av Osloskolens antemensaler, hvilket yderligere knytter baade denne bok og de baroke stilproblemer til Osloskolens sidste fase.


St. Michael. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

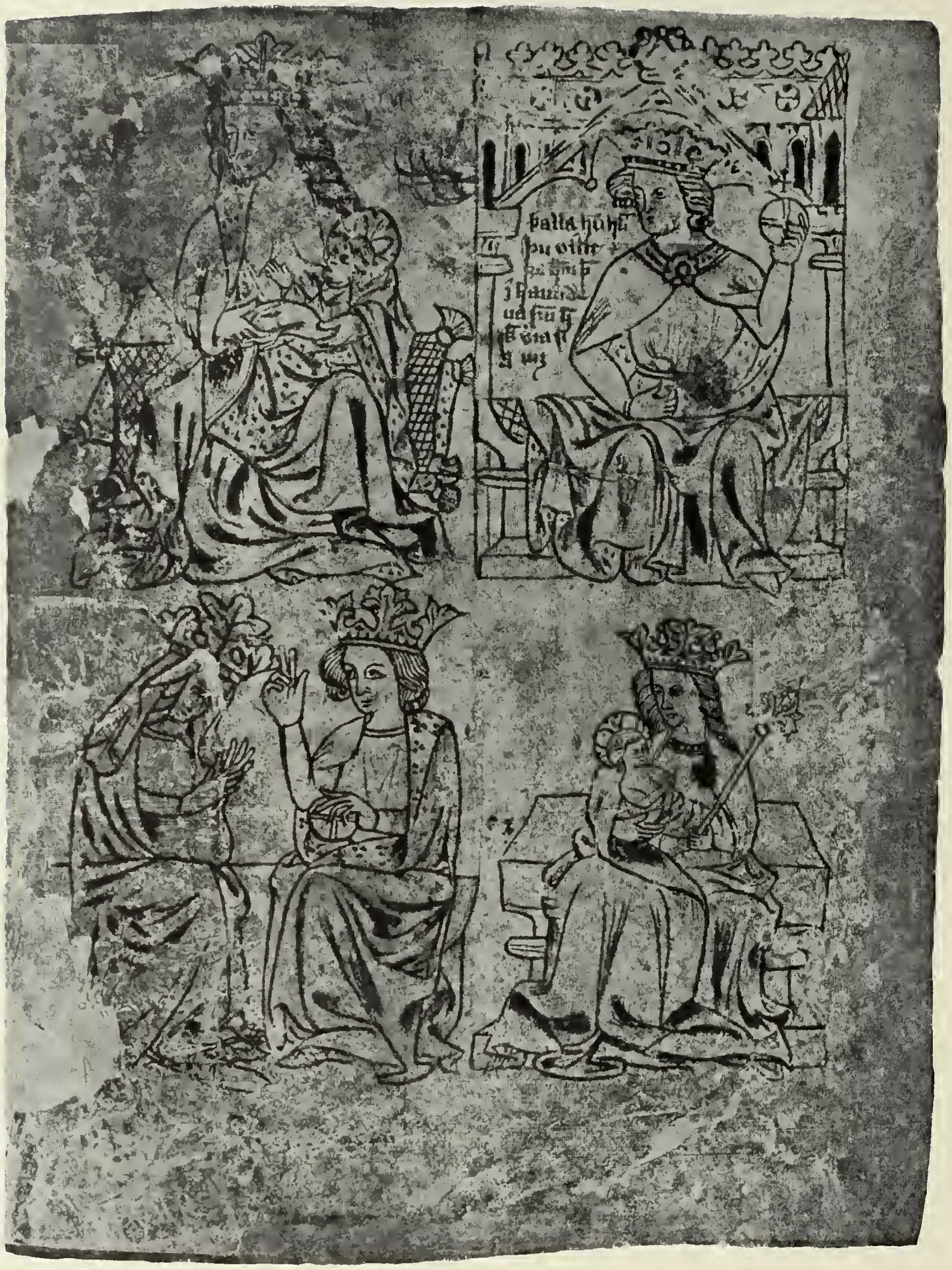
Netop den boblende gjæring mot baroke stilformer, som tegneboken gjenspeiler, møter vi saa utformet i antemensalet fra Ulnes i Valdres. Mot den hvite kalklignende bakgrund staar i rent tonemaleri fire helgener i blasse kapper, en sjøgrøn med store, hvite partier, to blaalige, en rød. Underdragterne er dypgrønne, rødlige og gule. Det er vistnok tre apostle, hver med sin bok samt som anden i rækken St. Laurentius med sin rist. Den første apostel er muligens Thomas med lansen, tømmermændenes og arkitekternes vernehelgen. Desværre mangler hoderne paa samtlige figurer. Thomas pleier at avbildes ung og skjægløs. Laurentius var ogsaa ung, mens den tredje vel har været Judas Thaddæus med køllen, og den fjerdes attribut har jeg vanskelig for at tyde.


Donatorfigur. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

Ved et tilfælde kan vi ialfald delvis rekonstruere hoderne, ialfald de unge, Thomas's og Laurentius's ansigtstræk. Skikkelserne staar nemlig paa tre repræsentanter for de onde magter. Disse skikkelser har enkle og almindelige gotiske hoder, uten at man her kan spore noget forsøk til realisme i Legendemesterens maner. Dette stemmer med hele det indtryk vi faar av Ulnestavlen. Det er noget almindelig og dygtig over arbeidet, men ikke det sterkt særprægede.

Det er dragten som nu fører det store ord, og dens rike og fyldige motiver utvikler vor mester videre. Det er derfor et tilfælde, som næsten ser ut som en tanke, at hoderne skal mangle netop her, hvor dragtens plastiske spil er det hele bærende motiv, og dragten fører saa at si en kunstnerisk enetale.

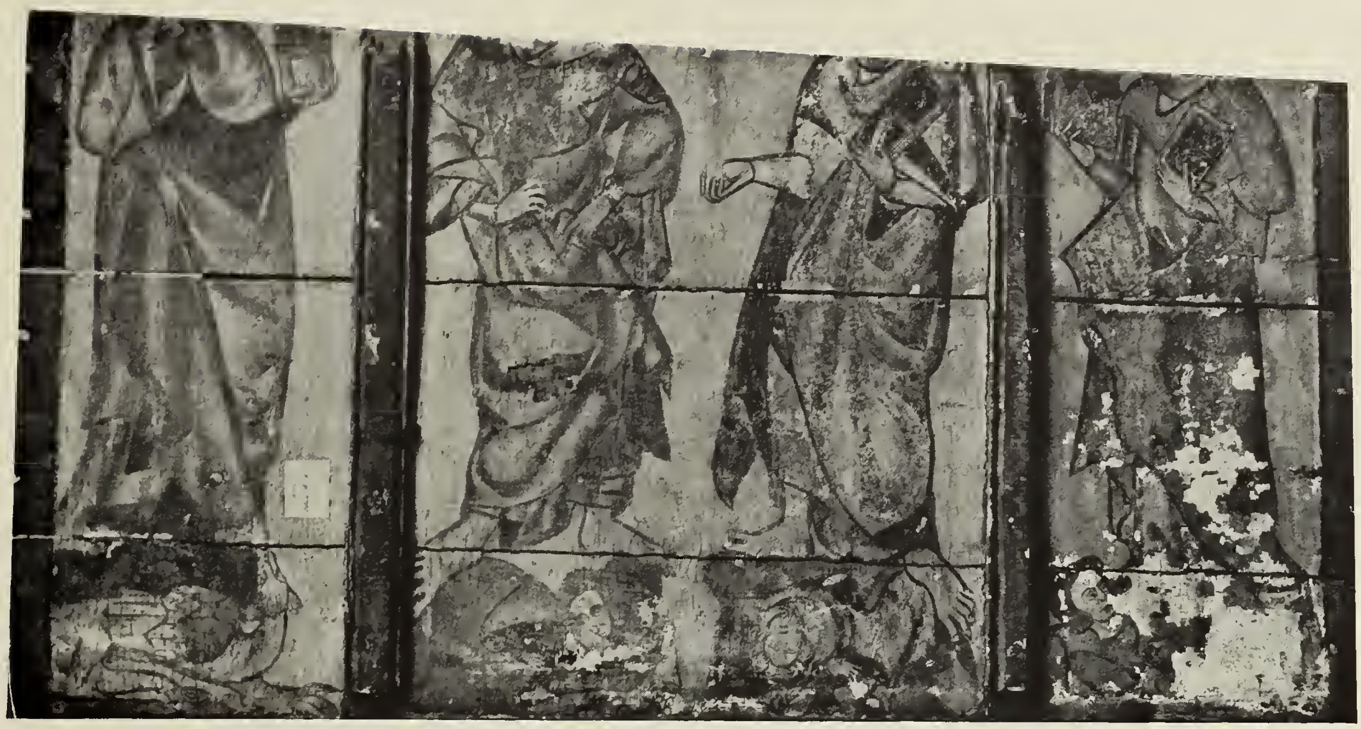
Hvad man først ved dette arbeide vil lægge merke til, er



Mariafremstillinger samt en Olavsfigur der ogsaa efter indskriften kan brukes som model for andre helgener. Fra tegneboken A. M. 673 a 4to.

Legendemesterens indflydelse. Denne saa vi allerede i det konservative Oslomaleri, hvor Øiemesteren i ansigternes karnation var paavirket av ham, og denne indflydelse fortsætter i Ulnestavlen. Det koloristiske sprængstof som den bergenske skole eiet, var naadd til Oslo og hadde forrykket hele den gamle linjestil. I Øietavlen hersket endnu linjen, i Ulnestavlen har kolorismen sprængt mere paa, mens dog markerte konturlinjer endnu minder om Oslostilens gamle styrke. Men den bergenske farvefølelse eier dog i dette billede litet av sin kraft igjen, den er blit luftigere og er allerede i opløsning. Hele denne lette akvarelmaner gir dog aapent spil for den stigning mot barok linjefølelse som dette arbeide bærer bud om. Det laa selvfølgelig i tiden, allerede kongens segl var langt inde i denne følelse, og den indebar direkte muligheter for stilens fornyelse.

Ulnesmesteren er tiltrods for sin svake og blasse farvefølelse den sidste landevinding



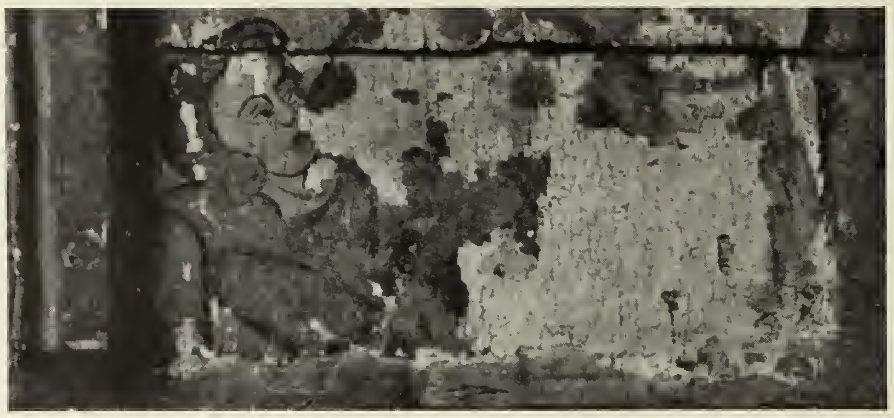
Antemensale fra Ulnes kirke i Valdres. *Univ. Oldsakssaml., Kr.a.*

i vor middelalderske kunst. At der bak ham staar sterkere kræfter end denne ene tavle skulde tyde paa, viser talrige av tegnebokens skitser. Sittende apostler i rike gevanter, helgener, Maria=fremstillinger, den fyldige, rike Michaels=fremstilling og dekorative arbeider gjengir hans stil. Selv om han kunstnerisk staar tilbake for de tidligere omtalte store Bergensmestre — blass som han ofte er i farven og manierert i linjen — saa var ingen av vore kunstnere i virkeligheten saa nær den «store stil» som han, han er over tærskelen ind i den nye tid. Linje, plastik og kolorisme, Østland og Vestland har denne mester søkt at arbeide sammen. Han er en formalist av rang, en sammensmelter og utvikler av stilen, samtidig som vi nok maa indrømme, at hans svulmende formsprog ikke er synderlig fyldt av aand.

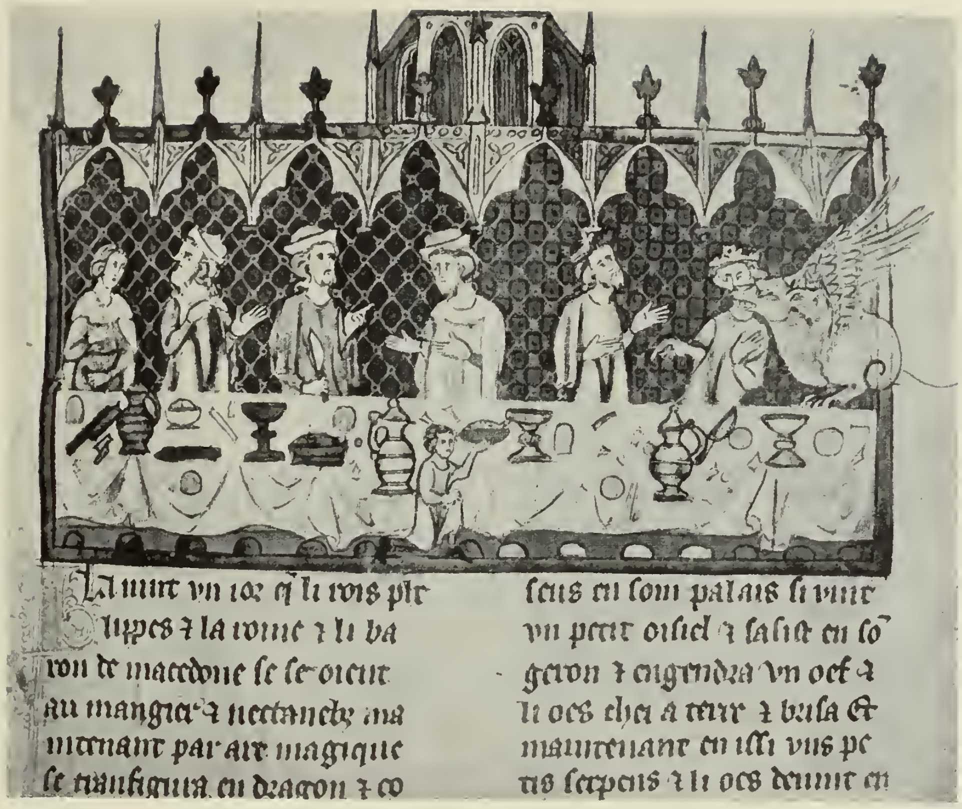
Overordentlig lærerikt er at stille mot hverandre Ulnes= og Samnangermestrene, som hver for sig betegner sin skoles sidste fase. Samnangermesteren optar Osloskolens linje og polykrome farve og søker gjennem en egen strekimpressionisme at faa frem koloristisk virkning. Et brudd og et forsøk til fornyelse inden Bergensskolen. Gjennem Ulnesmesteren søker ogsaa Osloskolen fornyelse. Her optages den bergenske kolorisme, men den tvinges tilbake til en blass freskofarve. Derved faar de faste konturlinjer, Osloskolens gamle særpræg, en magt og styrke som skulde bane vei for en ny monumentalitet. I begge skoler møtes motsætningerne, og de skaper hver for sig noget nyt. De er begge typiske repræsensanter for en stor slegts litt svake sønner, de eier følelse av forpligtelse, men mangler evnen til at indfri den.

Det er en stor svakhet ved bedømmelsen av Haakon V's Oslomaleri, at vi ikke som i Bergen har kunstnerisk førsterangs arbeide at bygge paa. Det er som vi her stadig blot ser gjenskinnet av stor kunst, ikke selve lyskilden. Eiendommelig i mange retninger er Øietavlen med sin blanding av keitet, litt provinsiel opfatning og et intenst kunstnerisk arbeide med specielle problemer. Heller ikke han tør man anta er det konservative Oslos hovedmester. Der har vistnok i denne stil arbeidet andre mere betydelige kunstnere. Av den senere litt internationale franske indflydelse i Haakon V's hofmaleri, som vi har kunnet følge, gjennem islandske miniatyrer og tegnebøker, videre saavel i monumentalmaleri som i staffelikunst, har vi heller ikke det rette indtryk, fordi hovedverket inden denne gruppe mangler hos os. Men man kan nok være klar over, at netop her har en stor ukjendt samlet bestræbelserne — vi har nok hat en «mester Ignotus» i Oslo ogsaa under Haakon V.

Stilens spændkraft synes at betinges av en brytning først mellem ældre Oslokunst og avveiet fransk høigotik, dernæst ved indflydelse fra Legendemesterens mere svulmende stil. Denne Osloskolens brytning er koncentrert i tegneboken. Og spillet fortsættes heftigere og med større kraft i antemensalerne fra Bø og Ulnes. Det er de samme brytninger som i tegneboken mellem baroktendenser og klassisk følelse, blot at dimensionerne er blit større. Det baroke problem er blit et av Osloskolens problemer, og stilens spændkraft som betinges av brytninger, har fremkaldt nye muligheter — bragt gjæring ind i den gamle vin.



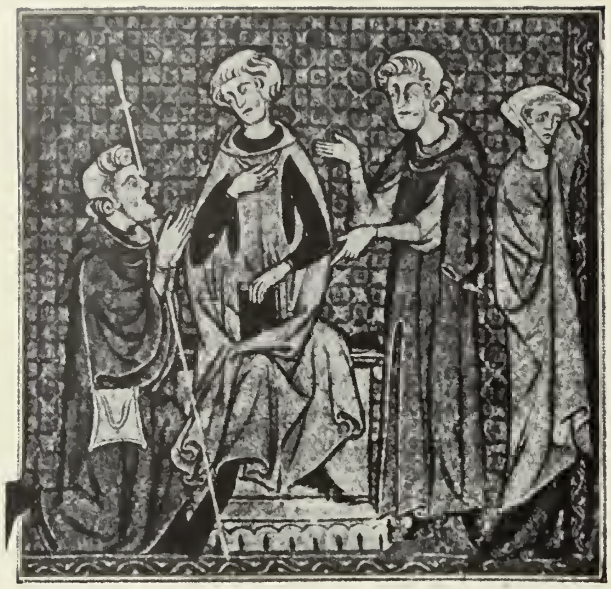
Detalj fra Ulnes=antemensalet.



Gjestebud fra Alexanders historie. Kgl. Bibl. Bryssel.

JURIDISK GENREMALERI

Allerede ved Haakon Haakonssøns hof var der en skriverskole av mere profan karakter. Kongen lot oversætte en række av den franske og engelske romanlitteraturs mesterverker, og ved flere av disse arbeider er det omtalt, at det skedde ved direkte foranstaltning av kongen. Ogsaa hans søn Haakon den unge deltok i dette arbeide. Det blev fortsat under kongens efterfølgere. Bjarne Erlingssøn av Bjarkø samlet saaledes under sin diplomatiske sendelse til Skotland 1285 paa litteratur egnet til oversættelse, og Haakon V og hans litterære hustru dronning Eufemia fortsatte disse verdslige litterære traditioner, som den hele tid synes direkte knyttet til hoffet. Som Haakon V's bibel har denne hoflitteratur sikkert været illustrert av mestre beslegtet med vore kjendte malere. I tegneboken saa vi flere motiver som likefrem kan være gjenskin av denne kunst. Vi saa drikkelag og kamp med trolde, fuldrustede riddere og flere rytterfremstillinger. Netop rytterfremstillingerne laa midt i tidens aristokratiske kultur, hvad flere av vore segl gir et saa tydelig billede av. Allerede kong Sverre opfordret som bekjendt kong Magnus til tvekamp tilhest efter ridderes skik (ríðum turnreið, fyrir því at þat er ríkismanna siðr). Den franske romanlitteratur som danner forbilledet for vor, har flere interessante profanbilleder fra denne tid. Vi avbilder et gjestebud fra Alexanders historie og en initial fra en Aristoteles-kommentar som gir et litet billede fra et middelaldersk universitetsauditorium. Men selvfølgelig var det vanskelig i middel-



Hjemkommen kriger finder sin hustru gift. Fra Honoré's miniatyr i Gratians Dekret i bibl. i Tours.

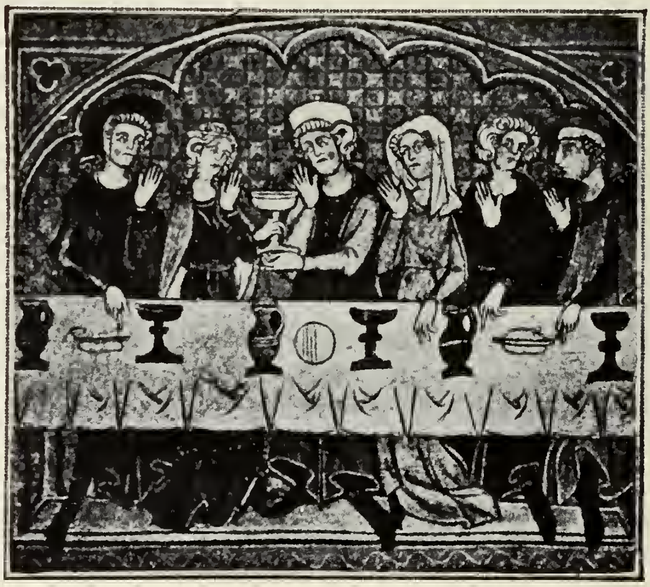
alderen at utvikle et profant maleri, naar hele kunsten i saa høi grad blev stillet i evighetens tjeneste. Dog den katolske kirke er rummelig og forhindret ikke at der kom adskillig profant ind ogsaa i den religiøse kunst. Profane fremstillinger som drikkelag og lignende findes i religiøse verker, og der blev her og der puttet ind baade karikatur og folkelivsskildring, helst selvfølgelig under et religiøst paaskud.

Rene historiske billeder fandt man baade paa vægmalerierne og i de nationale sagaer. I de mere videnskabelige verker, de filosofiske, medicinske, naturvidenskabelige og fremforalt juridiske, som middelalderen formet, findes adskillig som ogsaa peker mot et friere profant maleri. Vi indrømmer villig, at det kun er en spæd begyndelse, og at det profane i middelalderen helst optrær under en religiøs kappe, men samtidig er det i det 13. aarh. en umiskjendelig verdslig strømning, som gir sig utslag i et forsøk paa en kunstnerisk frigjørelse fra kirken, et forsøk som det er av stor interesse at forfølge paa maleriets omraade. Det hænger naturligvis sammen med, at kunstnerne mere og mere blir lægfolk, og at deres verdslige syn sterkt præger det religiøse maleri. Et arbeide som dronnig Marys psalter er gjennemaandet av et friskt verdslig livssyn.

I vore legendefremstillinger og særlig i Nedstryn-antemensalet har vi det typisk fortællende, det litterære maleri. Bak Nedstryn-mesterens episke skildring trodde vi at se adskillig av tidens profane maleri i vort land med det høitidelige, festlige og pompøse som var over gotiken.

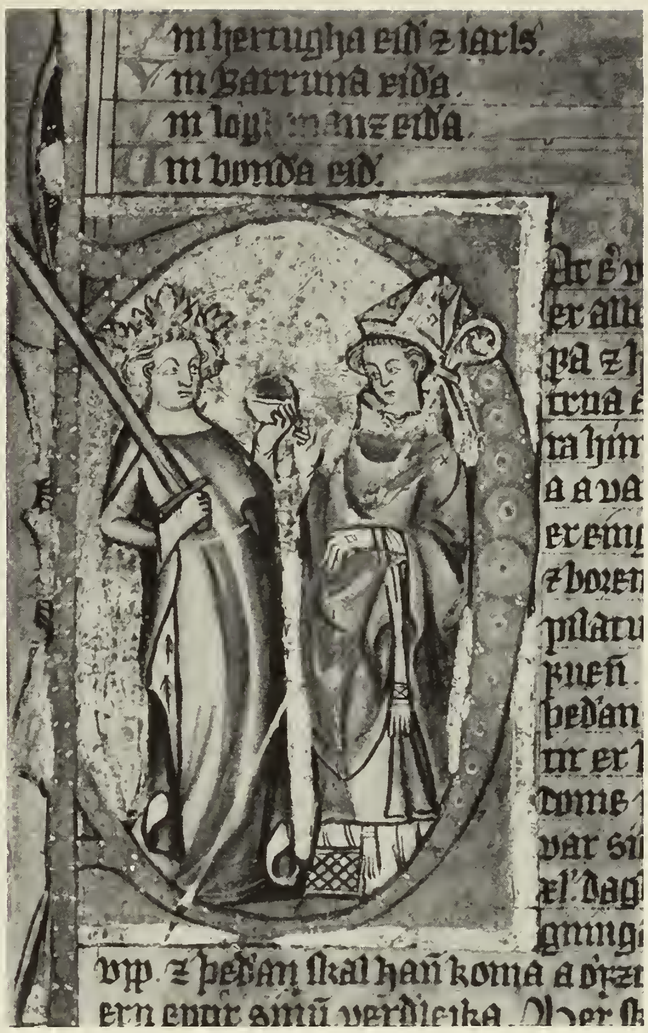
Den mere demokratiske folkelivsskildring forekommer sjeldnere. Adam og Eva før og efter syndefaldet paa Aalsmalerierne er et par typiske billeder i denne genre. I maanedsbillederne, hvor livet og arbeidet paa landet skildres efter aarstiderne, hadde man et grundlag for folkelivsskildringer som senmiddelalderen i høi grad utnyttet. Av vort kjendte materiale spores ingen utvikling paa dette omraade. Maanedsbillederne var kjendte hos os, men blev ikke saavidt vi kan forstaa optat til friere behandling av vore malere, mens der i Henrik III's vægmalerier forekommer en stor allegori paa vinteren.

Merkelig nok er det ved illustrationen til love og dekreter, at der synes mulighet for at et rent profant maleri skal kunne vokse frem. Her har vi genrefremstillinger som utvikler sig til rene folkelivsskildringer. Det skolastiske i middelalderen gjorde, at

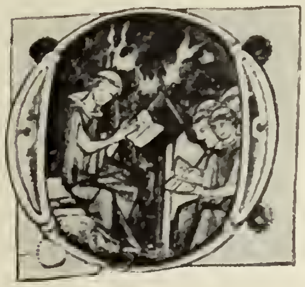


Falden kvinde tilbydes egteskap. Fra Honoré's miniatyr i Gratians Dekret i bibl. i Tours.

love og juridiske spørsmaal var langt mere populære end nutildags og tiltrak sig en viss almeninteresse. Dette gav kunstneren form, motsætningsforhold personificertes, juridiske spidsfindigheter belystes av tilsvarende situationer fra det daglige liv. Skolastiken, kunsten og jussen var med at danne et gotisk genremaleri. Av særlig interesse er illustrationerne til den italienske munk Gratians «Decretum». I Dekretet er samlet en række geistlige krav, men der findes ogsaa behandlet en række vanskelige samvittighetsspørsmaal saavel for geistlige som for almindelige mennesker, særlig kvinder. Da middelalderen var optat med de subtileste spørsmaal paa dette omraade, var der anledning til at gi høist interessante billeder fra privatlivet. Verket var velkjendt her i Norge og citeres i Sverres tale mot biskoperne. Rundt omkring i klosterbibliotekerne findes illustrerte italienske og provençalske manuskripter av Gratians Dekret, men det var den tidligere omtalte Parisermaler Honoré, som ved at illustrere Dekretet gjorde det til kunstnerisk set et av alle tiders mest sprudlende juridiske verker, og samtidig til et av de vigtigste i fransk kunst. Honoré's manuskript opbevares nu i Tours, og en paaskrift fortæller, at det 1288 blev kjøpt hos mesteren i Paris. Billederne er utslag av egte fransk aand. En fornøielig blanding av rationalisme og skolastik har her trængt ind i den høigotiske stil og kaster et blændlys paa sider ved kunsten i Filip den smukkes Paris, som er av den største værdi for bedømmelsen av tiden. Den viser hvor mangestrenget høigotiken i virkeligheten er trods stilens enhet og styrke. Honoré viser sig saaledes ved siden av sin alvorlige kunst som en væver spøkefugl, «un artiste malicieux sans méchanceté» (Mély). Selvfølgelig er han ogsaa optat av de forskjellige juridisk-erotiske spørsmaal, som Dekretet behandler. Et billede illustrerer spørsmaalet om, hvorledes en kvinde skal forholde sig under den fra middelaldersk synspunkt uhyggelige situation, at hun har trodd at gifte sig med en adelsmand og har tat feil. Værre er, hvordan hun skal forholde sig, naar manden avlægger kyskhetsløfte og hun ikke vil. Vi har illustrationer til spørsmaalet om egteskap mot kvindens vilje, og til spørsmaalet om egteskap med en kurtisane er gyldig. Et billede fremstiller et høist aktuelt emne. Manden er gaat i krig, kvinden tror han er død og gifter sig igjen. Paa billedet ser vi begge egtemænd for retten; de søker at procedere sig til kvinden, som staar ved siden og graater. For hvem? spør den

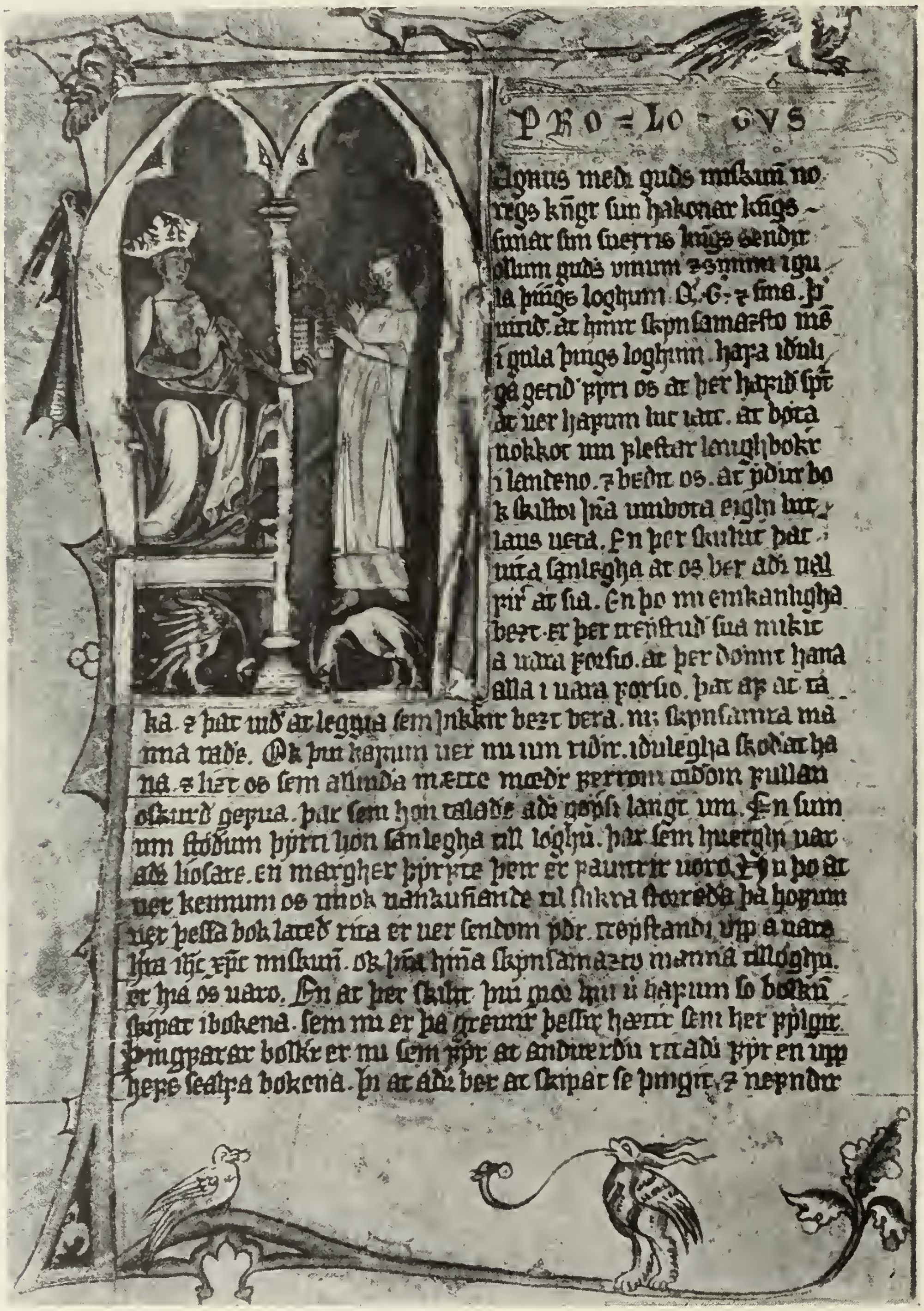


Konge og biskop. Kristendomsbolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.



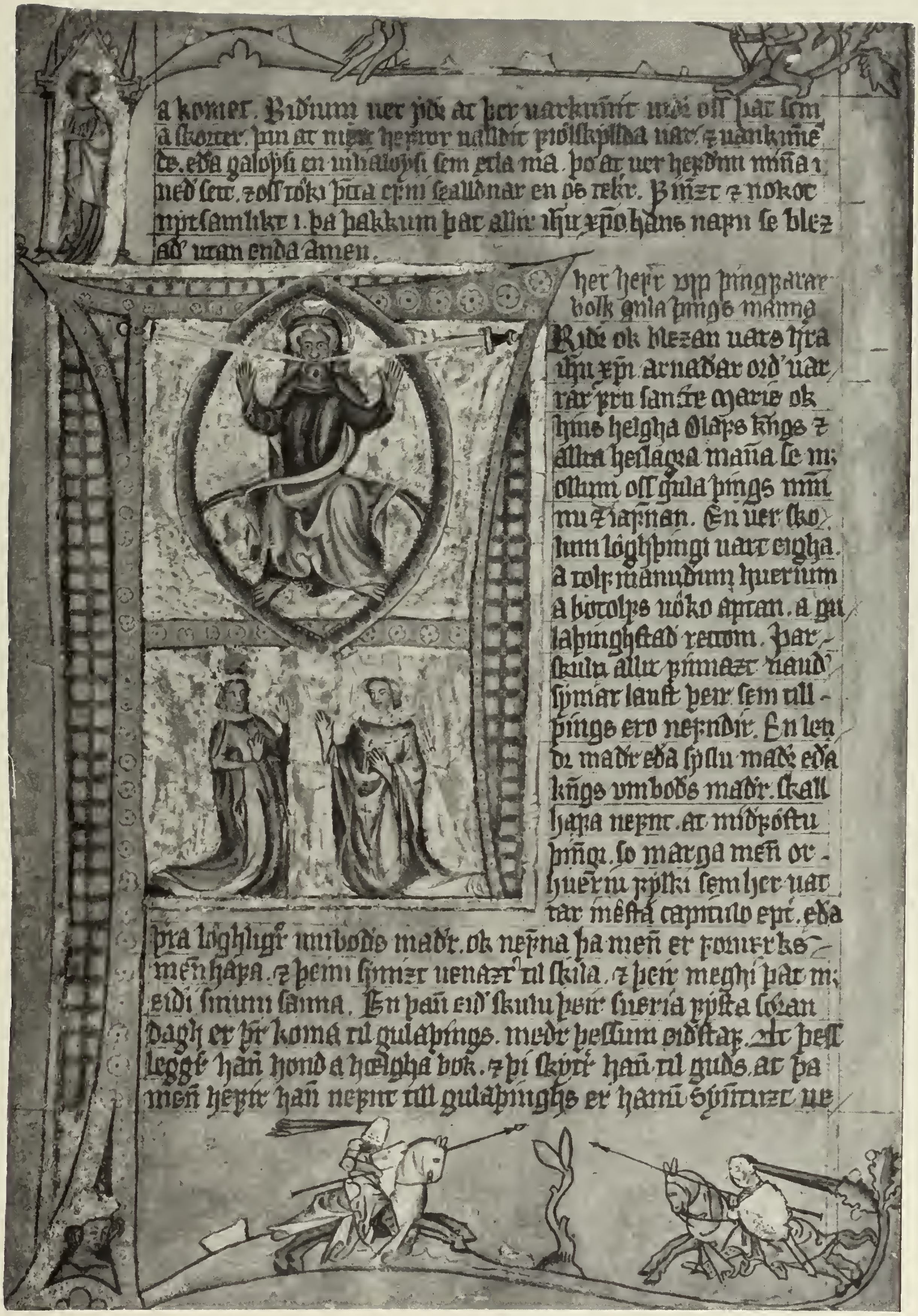
Undervisning. Aristoteleskommentaren.
Kgl. Bibl., Bryssel.

aandfulde franske utgiver. Ved et andet billede har vi et gilde. En ung mand har narret en kvinde op i letsindigheter. Hvis han gifter sig med piken, er det hele op- og avgjort. Alt dette og mange andre vanskelige spørsmaal for saavel middelalderske som moderne mennesker behandler Gratian fra et religiøst-retslig standpunkt. Der er her over Honoré's kunst et drag av rokoko, noget let og pretiøst, som ogsaa hans stil har. Ut av dette utvikler sig en juridisk-skolastisk populærkunst, som øver stor indflydelse. I England har vi flere av den slags bøker, som staar i et tydelig avhængighetsforhold til Paris, vi faar en ny slags genrekunst av stor interesse.



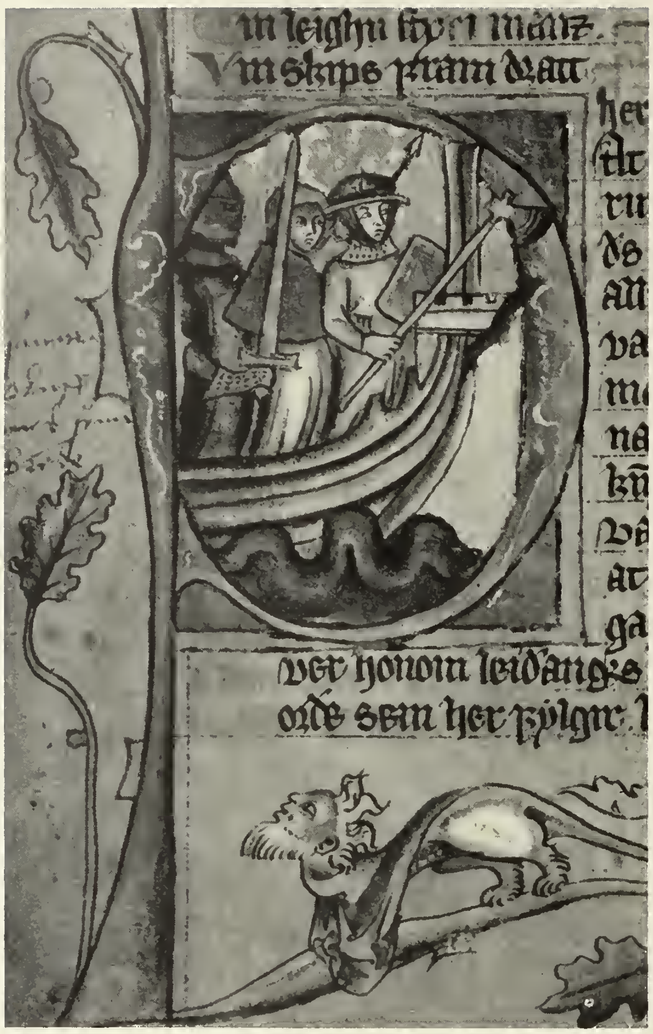
Kong Magnus overgir landsloven. *Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.*

Et saa juridisk anlagt folk som det norske har sikkerlig meget tidlig søkt at faa sine kjære lovbøker saa godt utstyrt som mulig. Man vet at der var adskillig lovskrivning under Haakon Haakonssøn, og rikt utstyrte lovbøker er sikkert utført i hans kancelli. Men vi har ingen miniatyrer av denne art bevart fra hans tid. Derimot eier vi fra senere tid det pragtfulde lovhaandskrift i Kjøbenhavns kgl. bibliotek (gl. kgl. saml. 1154 fol.), som gaar under navn av Hardenbergs codex, og som vi maa gaa ut fra tilhører Haakon V's sidste tid. Her har vi et arbeide, hvor paa den ene side den gamle middelalderske høitidelighet er bevart, mens paa den anden det juridiske genremaleri utvikler sine folkelivsbilleder. Først de høitidelige middelalderske repræsentationsbilleder. Statens majestæt, i dette tilfælde Magnus Lagabøter, sitter høit paa sin trone og gir med en formanende bevægelse repræsentanten for sit taknemmelige folk lovens

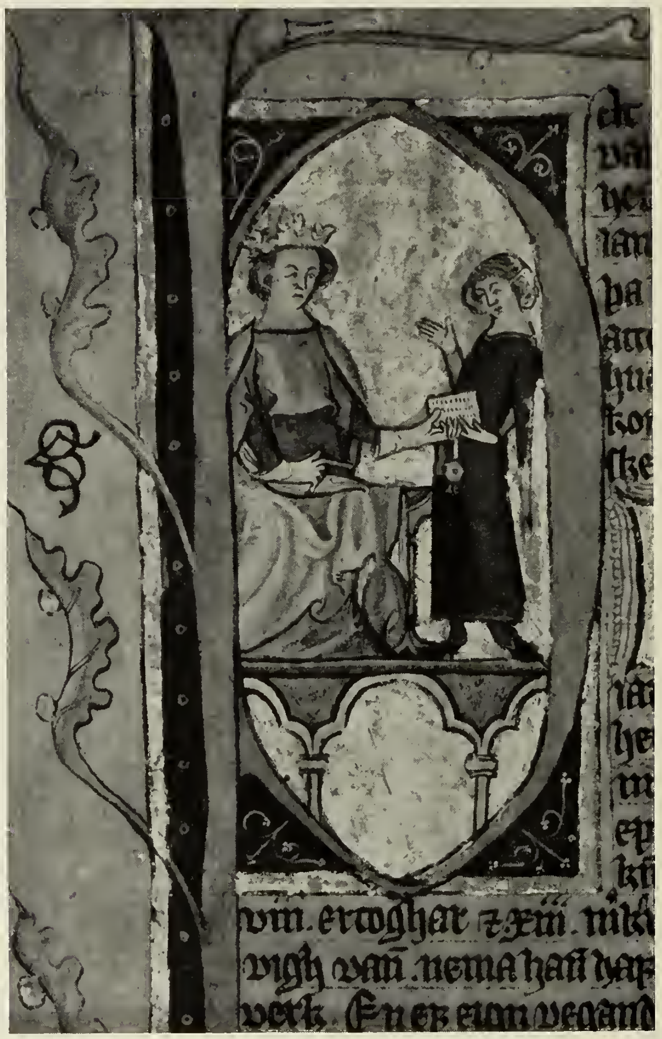


Tronende Kristus med knælende konge og biskop under.

Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.



Krigere i skibsstavnen. Foran Landevernsbolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.

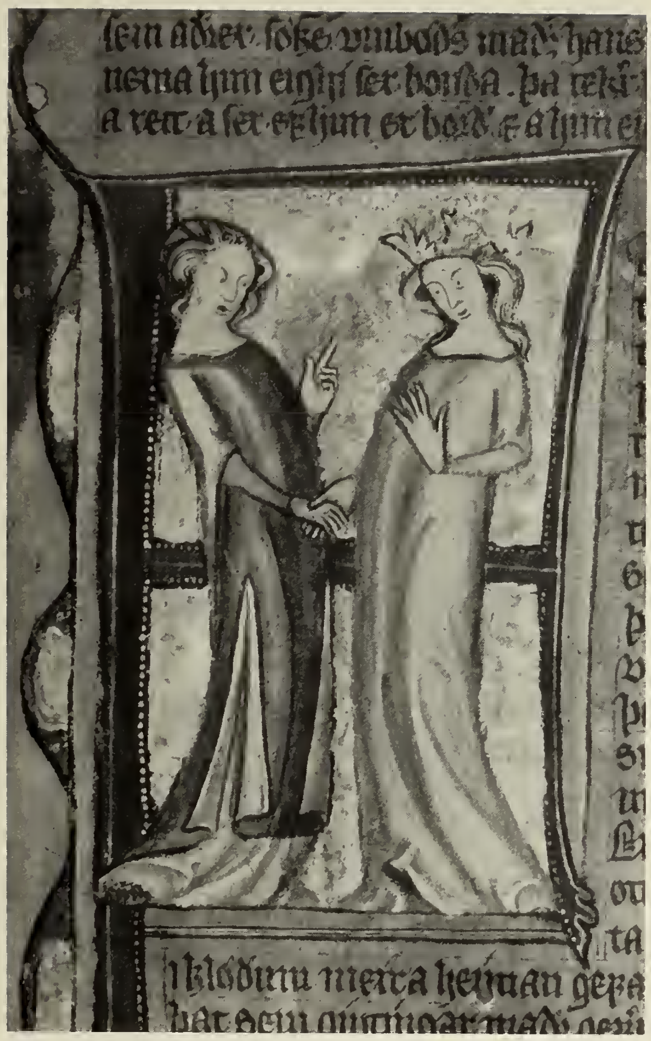


Kongen overrækker et retsdokument. Foran Mannhelgebolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.

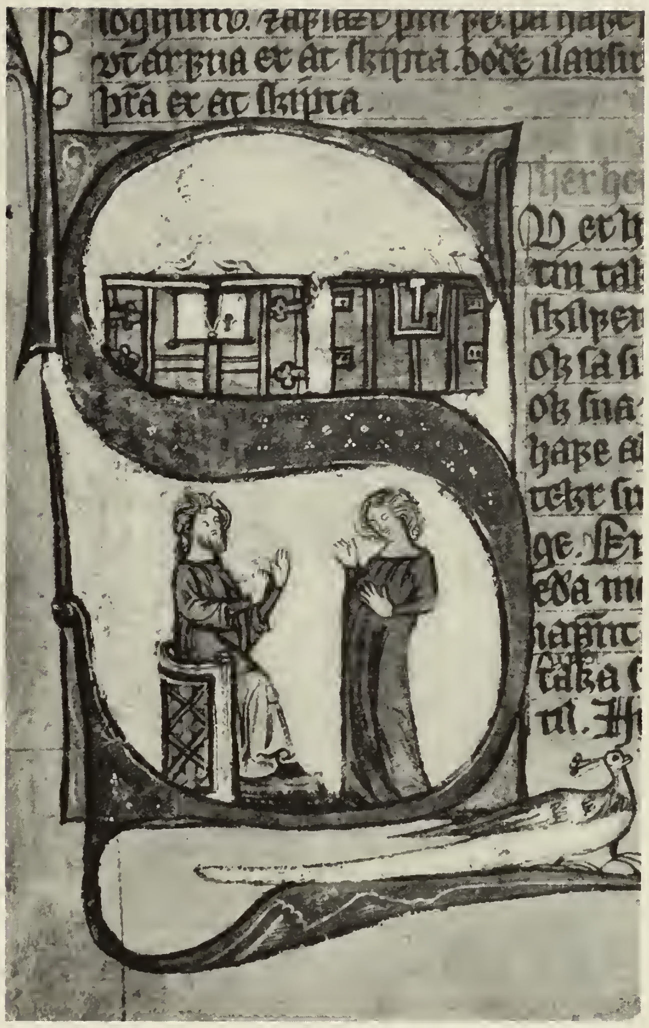
bok. Under har vi i dyreskikkelser urettens magter som trykkes til jorden. Det er kongespeilets og hirdskraaens regent vi har for os i et kongelig repræsentationsbillede præget av tidens høitidelige og formelle kultur. Men over de jordiske magter, over konger og biskoper, sitter verdens herre med retfærdighetens to sværd i sin mund. Det er Guds domme som uttales gjennem statens og kirkens øverste repræsentanter, som knælende bøier sig for den evige.

Det skolastiske i tiden yndet at stille magter, begreper mot hverandre. Det dualistiske princip som tidens filosofer bygget paa, gaar stadig igjen i kunsten, og her utvikler dette sig likefrem til et juridisk genremaleri. I Kristendomsbolken staar konge og bisp som saa ofte i livet overfor hverandre, kongen med retfærdighetens sværd og eplet, bispen med sin stav, i dette tilfælde for sammen at danne bokstaven D. Kristendomsbolken var som bekjendt et kildent punkt, idet geistligheten vilde at alt vedrørende den kirkelige ret skulde utgaa fra biskoperne og i et og alt grundes paa den kanoniske ret, hvilket ogsaa delvis lykkedes under Magnus Lagabøter. I det bekjendte Nidaros bysegl har vi dette motiv videre utviklet; kongen og bispen staar mot hverandre, og yderligere er kirken og slottet avbildet, mens repræsentanter for folket nedenfra ser op til disse to sterke magter i det middelalderske samfund.

Denne dualisme utvikler sig videre, idet dog det genreagtige mere og mere kommer i forgrunden. Foran Landevernsbolken har vi et litet kulturbillede. Folk indkaldes



Arvingen trykker kongens haand. Fra Arvebolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.

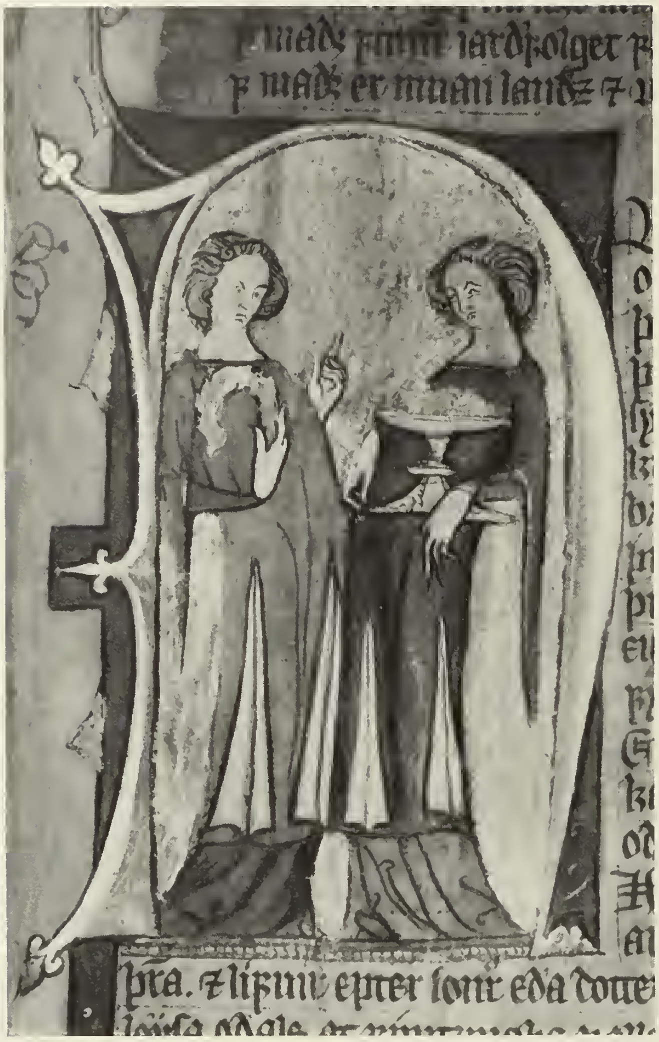


Dommer og arving. Fra Arvebolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.

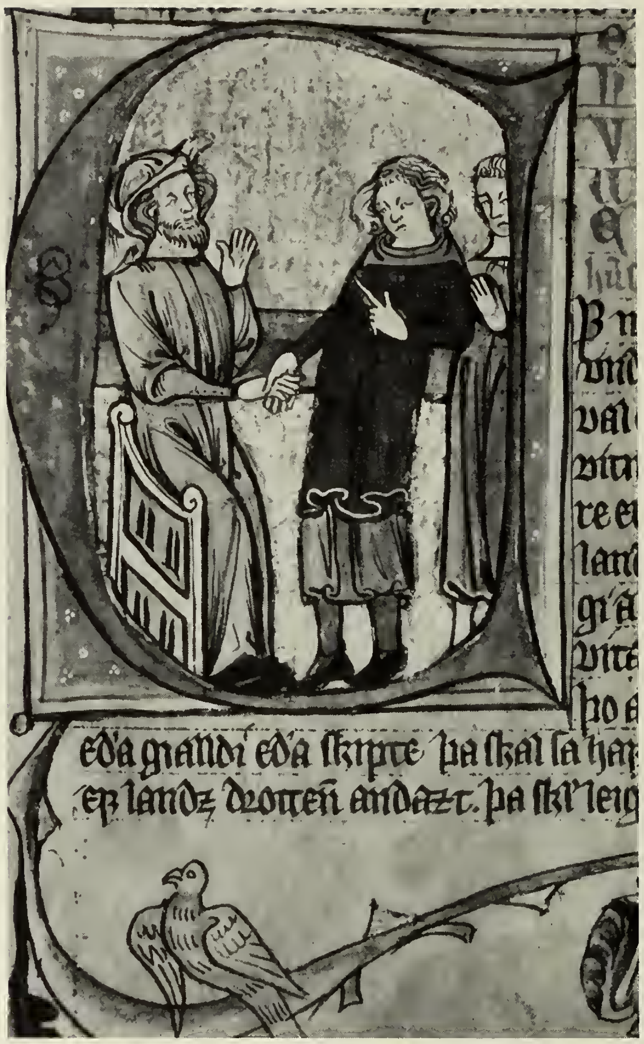
til leding, — et minde om at vi var et gammel sjøfarerfolk. Det er ikke ryttere eller fotfolk som indkaldes. I skibsstavnen staar fuldt rustede krigere i hjelm og brynje med sværd og øks. Det er flaaten som verner landet i denne tid.

Foran Mannhelgebolken, som behandler, at ingen ustraffet kan forurette en anden, der har vi kongen igjen paa sin trone, og han gir sine undergivne det retsdokument, som skal sikre dem mot overfald. Arvebolken har to billeder. Ved det første trykker en ny arving kongens haand, mens det andet billede indleder de mere genreagtige motiver, som gir saa fornøielige billeder av det middelalderske kulturliv i Norge. Vi har her et vanskelig skifte. Dommeren selv maa være med at avgjøre, hvorledes skattene, som ligger i de store kister, rettelig bør deles.

Foran Landabrigde, der handler om indløsning av jord som er i anden mands besiddelse, kommer en mand med sine kostbarheter for at faa jorden indløst. Ogsaa det næste, fra Landsleiebolken, gir et godt kulturbillede. En godseier sitter paa en rikt utstyrt stol og forhandler med en undergiven. De er blit enige om leien, og med et haandslag avsluttes kontrakten. I Kjøpebolken ser man to som holder paa at handle, idet kvaliteten av et stykke hvitt tøi undersøkes. Ved Tyvebolken har man en strafferetslig akt. Tyven er bundet til en stolpe, han er avklædt, og retsbetjenten avstraffer misdæderen med et ris. Der er flere folk tilstede, hvorav en bærer rettens og retfærdighetens sværd.



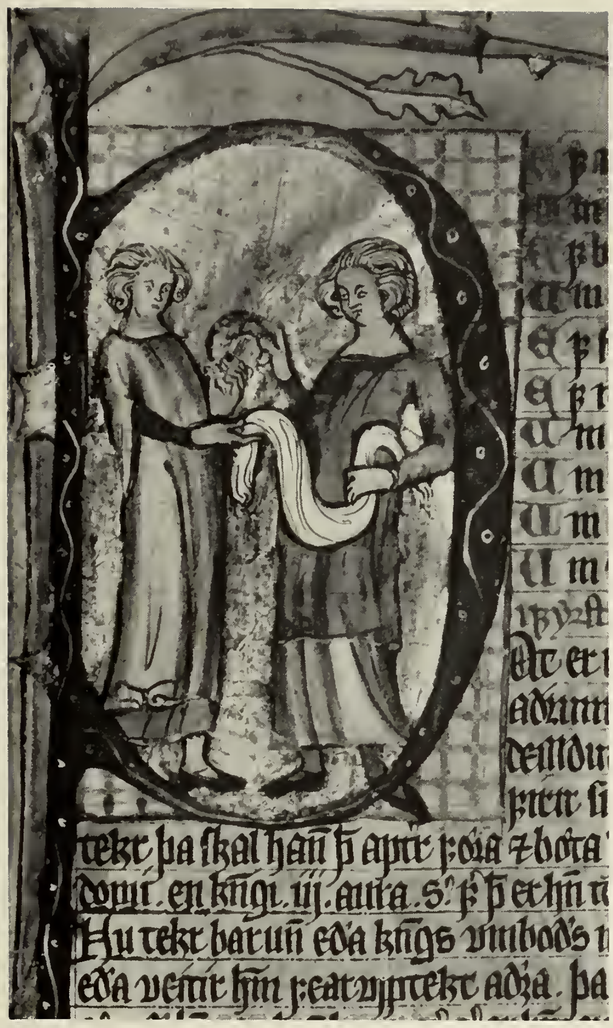
Jord indløses. Foran Landabridge.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.



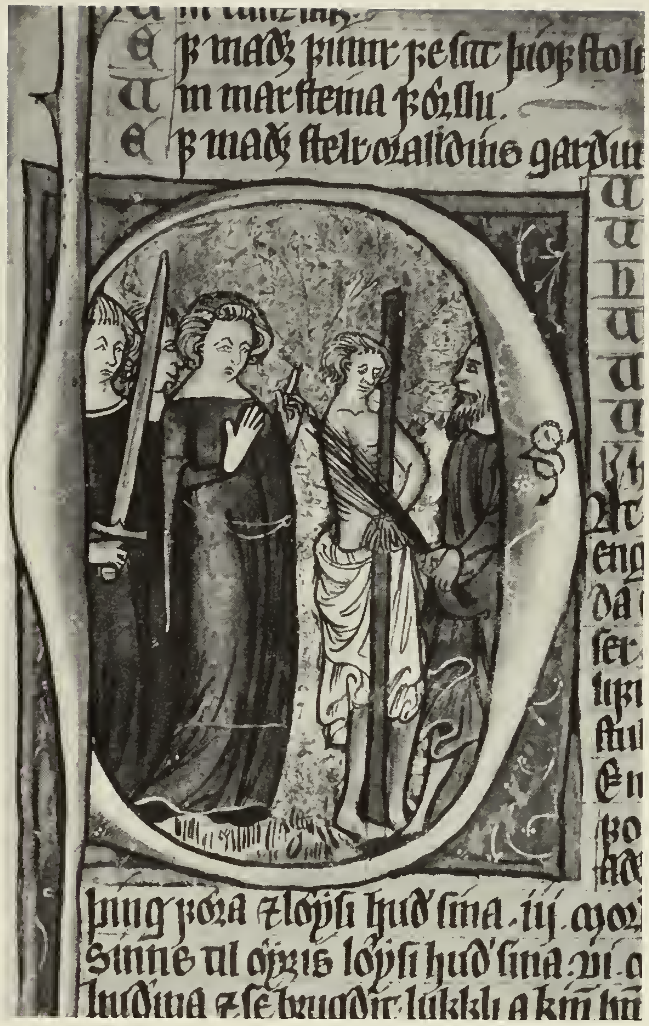
Godseier og leilænding. Fra Landsleiebolken.
Gl kgl. saml. 1154 fol , Kgl. Bibl., Kbh.

Men i bokens marg rundt om den høitidelige lovtekst med de ceremonielle fremstillinger og de profane billeder spiller livet selv. Her sitter smaafuglene paa sin kvist mens jægeren nærmer sig, her springer haren avsted fulgt av ræven, som kaster sig fremover i lange sprang, her ser vi et langhalet paafuglepar sitte paa grenen og kurre. Og vi har andre mere fantastiske dyr. Et billede viser det muntre hofliv. To riddere i fuldt turneringsutstyr rider i karriere mot hverandre. I disse randtegninger har vi den gotiske naturalisme, som saa spontant og uberegnelig bryter ind i stilen. Selv om naturalismen endnu blot ligger i kime, saa er det nok denne som skal være med at skape den nye kunst. Netop her har vi en del og ikke nogen uvæsentlig del i det totalbillede vi maa danne os av gotiken. Heller ikke hos os maa den oversees, selv om denne naturalisme i vor kunst blot blir et litet dekorativt ornament som ikke formaar at utvikle de kræfter den bar i sit skjød. Det blir ute at disse «drôleries» sammen med de realistiske strømninger bidrar til at sprænge det høitidelige gotiske maleri og bane vei for det store flanderske gjennembrudd. Hos os kan vi blot konstatere at sprængstoffet foreligger. Som flamlænderen Thránd Fisiler *(fusilier)* ved Erik Magnussøns hof eksperimenterte med krudt, saaledes har ogsaa vore kunstnere eksperimentert med tidens stilistiske sprængstoffe, men det blev andre lande og senere tider forbeholdt kraftig at utnytte disse virkemidler og forstaa deres betydning for en ny kunst.

Gustav Storm har gjettet paa, at haandskriftet skriver sig fra Bergen og har tilhørt



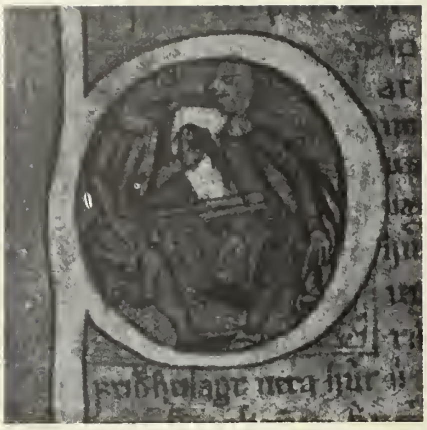
En handel indgaaes. Fra Kaupabolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.



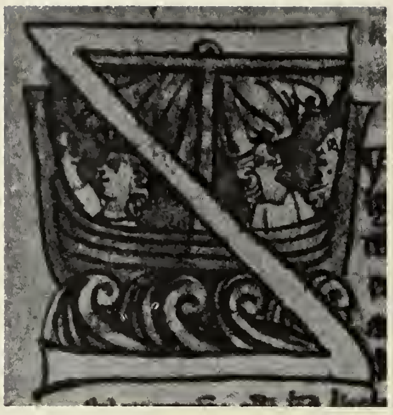
Forbryder straffes. Fra Tyvebolken.
Gl. kgl. saml. 1154 fol., Kgl. Bibl., Kbh.

biskoperne der. Man kan da tænke paa biskop Haakon, denne tidens elegante prælat, som stod hoffet nær og hvis kostelige breve til stormænd og litterære geistlige kolleger hører til vor gamle litteraturs interesanteste frembringelser. Vi kan nok tænke os at arbeidet er bygget paa ældre utgaver. Det har sikkert været et rikt illustrert pragteksemplar som Magnus Lagabøter lot utføre da han endelig formulerte og samlet landsloven. Det foreliggende arbeide synes os nærmest arbeidet ved Haakon V's hofatelier. Kunstneren er repræsentant for en maateholden kolorisme med rene farver og med de brutte. Vi har skyggen modellert i lysere toner. Vi har endog farver som rent hvitt kastet ind for at bringe stigning i indtrykket av dragtens belyste dele. Ogsaa streken er paa sine steder sterkt benyttet. Han søker at forene begge bestræbelser, følelsen for det koloristiske gaar ved siden av følelsen for linjen. Arbeidet er et kunstverk av betydelig interesse, det viser dygtighet, smak og fasthet og har over sig et pust av tidens internationale stilkultur. Vi har for os en kunstner, som med klarhet summerer sammen et slegtsleds bestræbelser.

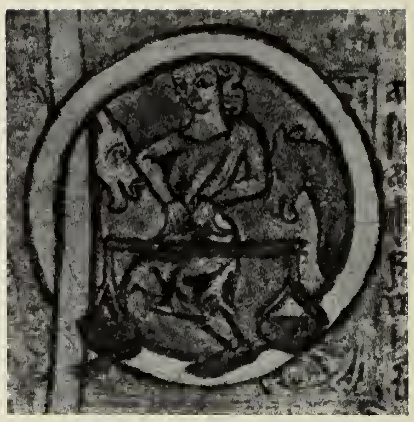
Ogsaa paa dette omraade kan islandske miniatyrer paa en meget interessant maate utfylde billedet av vor kunst. Disse miniatyrer staar i sin almindelighet ikke kunstnerisk særlig høit, men de viser med slaaende tydelighet forbindelsen med vort lands kunst. Der kan blandt lovhaandskrifternes illustrationer utskilles tre forskjellige typer, som sikkert gaar tilbake paa norske indsatser. Den første gruppe arbeider gaar direkte



Manddrap. Fra Mannhelgebolken.
Gl. kgl. saml. 3269 A 4to.



Seilads. Fra Farmannabolken.
Gl. kgl. saml. 3269 A 4to.



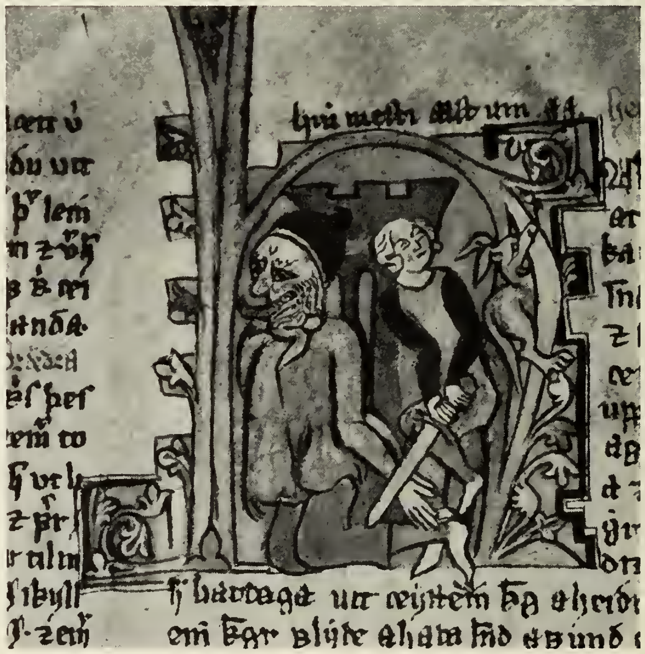
Kvæghandel. Fra Kaupabolken.
Gl kgl. saml. 3269 A 4to.

tilbake paa vort lovhaandskrifts billeder. Det er atter Magnus Lagabøter som fra sin trone gir islændingerne lovboken, vi har kongen og bispen og endel av genrefremstillingerne.

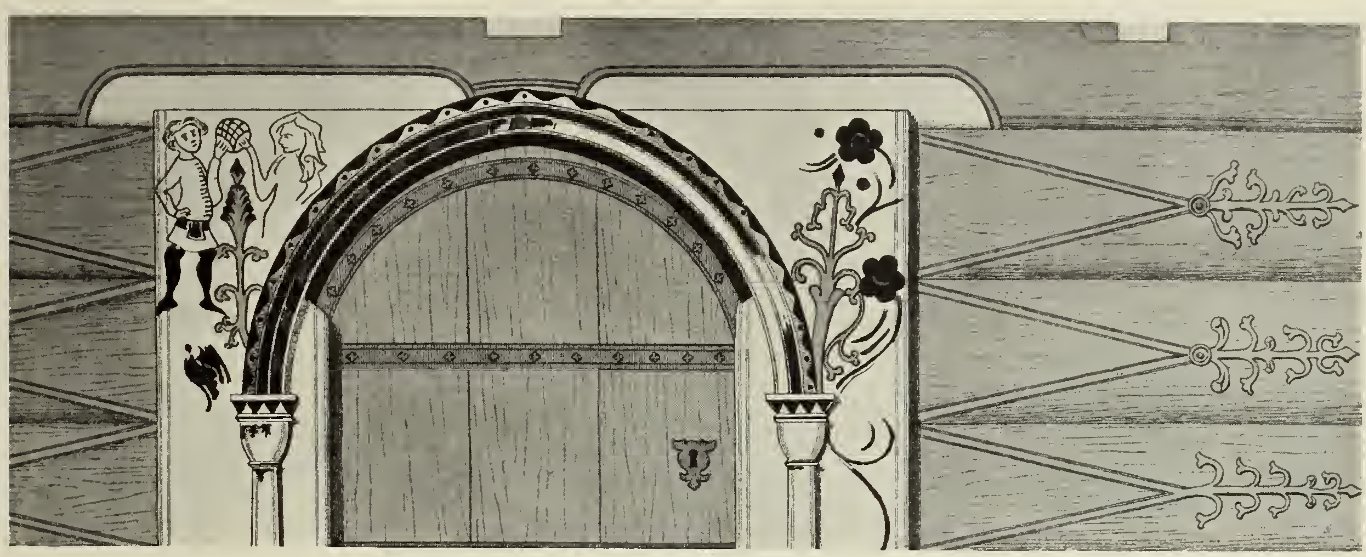
I den anden gruppe lovhaandskrifter er det genreagtige yderligere utviklet. Ved Kristendomsbolken har vi en kriger i fuld kamp med hedenskapets drage, ved Mannhelgebolken ser vi selve overgrepet, krænkelsen av loven, idet en mand blir stukket ihjel. Vi har ogsaa billede av en hvals deling, en handelsscene, et kjøbmandsskib med sjømænd ved Farmannabolken og tilslut en avstrafning av en tyv ved hængning. Det er nok kvæghandel som avgjøres ved Kaupabolken, idet der er to dyrehoder som stikker frem paa hver side av manden med vegtskaalen, samtidig som der i kanten avbildes en mand og en kone som trækker et dyr hver til sin side.

Av disse to grupper er den ene høitidelig og mere aristokratisk, den anden mere folkelig. Jeg har tidligere været inde paa her at se en aldersforskjel, saaledes at de mere genremæssige fremstillinger gik tilbake paa en lovboksillustrator fra Haakon Haakonssøns tid, og at vi i haandskriftet nr. 3269 A 4to i gl. kgl. saml. i det kgl. bibliotek i Kjøbenhavn har for os et ældre juridisk genremaleri. Det er utvilsomt ældre mindelser ved disse fremstillinger, men det er selvfølgelig vanskelig at fastslaa noget. I hvert tilfælde gaar de tilbake paa en selvstændig indsats i vor miniatyrkunst.

En tredje type er repræsentert ved den vakre Skardsbok A. M. 350 fol. fra ca. 1360. Den gaar stilistisk tilbake paa en redaktion senere end Haakon V's lovbok og der er skapt en ny type som yderligere understreker det genreagtige. Her er vi langt ind i rokoko. Disse billeder er ordnet paa en anekdotisk, tildels vittig maner med en smaamorsom maate at fortælle scenerne paa. Det er som man nogen steder føler selve mester Honoré's

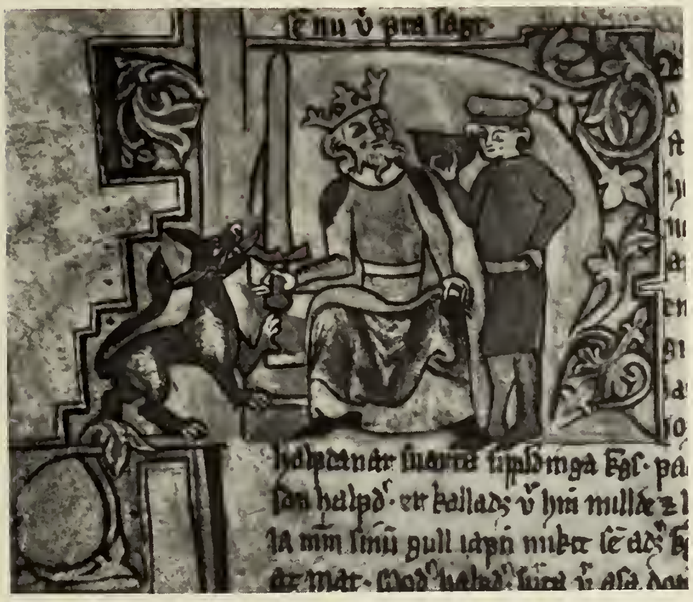


En henrettelse. Flateyjarbók.
Gl. kgl. saml. 1005 fol., Kgl. Bibl., Kbh.



Mand og kvinde. Maleri paa Lodveloftets portal.

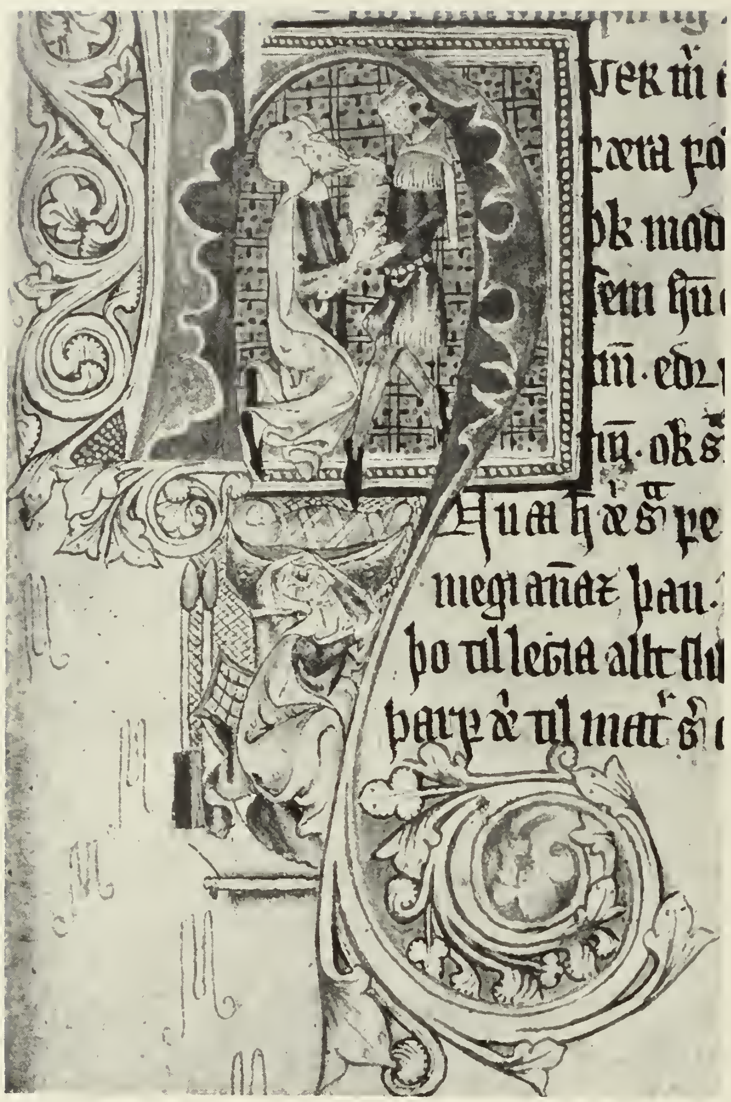
aand svæve over fremstillingerne, selv om stilen er senere og forskjellig. Men noget av det vævre og pretiøse gaar dog igjen. Man tror saaledes næsten at det er med vilje han som indledning til kapitlet om egteskapet tegner op en uhyggelig romansk drage. Flot er billedet som behandler understøttelse. En ung herre hjælper en gammel sykelig mand. Nedenfor har vi en bønfaldende kvinde med sit barn, et litet gotisk genrebillede om den bortkomne fader. Ved Mannhelgebolk ser vi en mand betale bøter og en fremstilling av en ridder som slaar en anden ihjel. Forresten har vi genrebilleder i fremstillingen av en ung mand, som gjør sin odelsret gjældende, jord som bygsles bort, hval som deles, mand som slaar av en handel, baat som bygges, en far som tar farvel med sin søn som skal ut paa farmandsfærd. Ved Tyvebolken ser vi en misdæder som føres bunden frem for dommeren. Nederst inde i ornamentet har vi manden i lænker, og i margen er han hængt, mens ravnene kredser om hans lik.



Harald Haarfagre med skjænkesvend. Flateyjarbók.
Gl. kgl. saml. 1005 fol., Kgl Bibl., Kbh.

Ornamentalt kommer særtræk ind. Kunstneren bearbeider originalt den gamle romanske ornamentik og skaper paa dette omraade en virkelig ny stilfølelse med et islandsk særpræg. Genrefremstillingerne derimot peker sikkert mot norske arbeider. Enkelte fantastiske figurer viser ogsaa forbindelse med tegnebokens kulturkreds.

Vi har saaledes tre serier av juridiske genrebilleder, som gaar tilbake paa tre forskjellige redaktioner. Vi kan gaa ut fra at disse ogsaa repræsenterer tre forskjellige kunstatelierer, som arbeidet de norske lovbøker. En mere høitidelig hofskole som utarbeidet landslovens officielle codex. Vi ser for os den høitidelige introduktion, videre det skolastisk docerende, som utvikler sig til det folkelig belærende. Vort eksemplar er fra skolens senere arbeider.



Ældre mand hjælpes av yngre. *A. M. 350 fol., Univ.-Bibl., Kbh.*
Nederst kvinde med barn. Ved kapitlet om forsørgelsespligt.

I den anden type har det folkelige tat overhaand og kan gaa tilbake paa en populær redaktion. Det ene genrebillede avløser det andet med slagsmaal, farmandsfærd og forbryderes avstrafning. Det kan være av ældre type og denne kjendes nu kun fra islandske arbeider. Tilslut en vittig illustrator, en ornamental begavelse, hvor man fjernt sporer noget av det rationalistiske og kunstneriske vid som det evige Paris gjennem mester Honoré bragte ind i miniatyrkunsten. Det er noget rokoko og 18. aarh. over denne eiendommelige kunstner som holder veien aapen for mange slags gjetninger og hypotheser.

Likesom vi tydelig saa strømninger henimot en gotisk barok i Bergen som i Oslo, saa er det som vi her i vor kunst aner noget henimot gotisk rokoko. Var det under kong Magnus og dronning Blanka, saadanne indsatser kom op i vor kunst, og har det været andet end noget rent tilfældig? En del islandske arbeider tyder paa, at stilen var mere utbredt end man i sin almindelighet nu har indtryk av, likesom man i seglkunsten møter noget av det samme. Foreløbig staar dog Skardsbokmesteren ensom i vor malerkunst som en flot og munter repræsentant for en kunstnerisk nedgangstid.

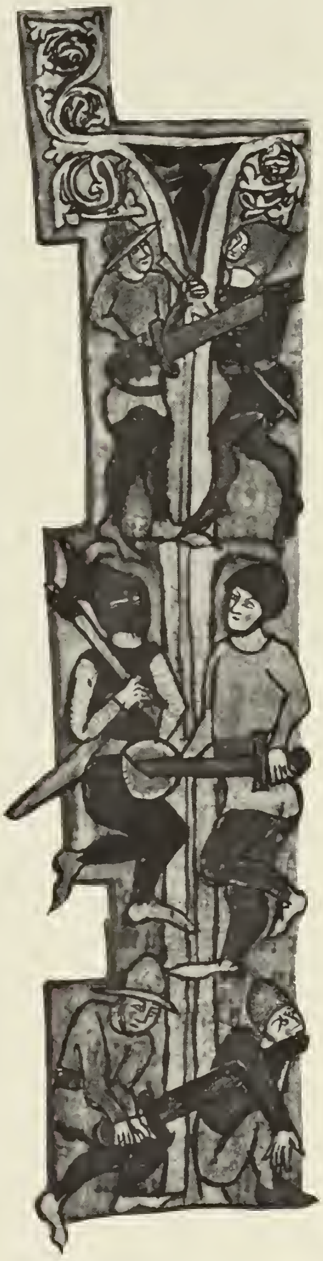
Ogsaa kongesagaerne illustrertes paa Island, og her bryter den profane kunst frem. Den islandske prest Magnus Thorhallsson illustrerer mellem 1387 og 1394 Flateyboken. Harald Haarfagre med sin skjænkesvend og Haakon Haakonssøn med sin søn i høisætet er jo den slags profan kunst, som vi let tænker os yndet av hoffets malere. Desuten har vi slaget ved Stiklestad avbildet, andre kampscener, væbnede mænd bak skibsræling, en munk med lang phallos, krigere med bue og lanse o. s. v.

Det belærende i middelalderen, som kunsten sjelden lot ut av betragtning, kom ogsaa frem naar naturen betragtedes. Hvert dyr førte sin moralske tale til mennesket, og denne tale søkte man ofte kunstnerisk at understreke, imellem med et folkelivsbillede. I den middelalderske moralsk-naturvidenskabelige bok Physiologus, som allerede under Haakon Haakonssøn var kjendt i Norge, findes der foruten dyrebillederne ogsaa forskjellige fremstillinger, som peker mot en rikere motivkreds. Vi har stridselefanten med væbnede mænd, krigsskib med mænd i kamp mot sirenen. Vi har ogsaa et fornøielig billede av kentauren, og som tekst til billedet er det bedst at citere Physiologus. «Den (kentauren) er nemlig fortil menneske og baktil dyr og betegner ved sin skikkelse upaalidelige mennesker, som taler den efter munden som just er tilstede, selv om han taler urigtig. Sandfærdig skal et godt menneske være, enten han er rik eller fattig.» Billedet viser et sleipt menneskedyr med folketalergebærder; en paaklædt mand søker at værge sig mot det, idet han samtidig dækker en nøken. Der er anledning til mange tydninger av dette billedes egentlige moralske indhold, og det middelalderske menneske tok vel den moralske lærdom, som han i øieblikket trængte.

Som man ser, findes der hos os i middelalderen adskillige tilløp til profant maleri. Det episke maleri i Nedstryntavlen gav kunsten fra de store mesteres kreds i Bergen. Vi har spor av kongebilleder baade i lovhaandskrifter og gjentagne gange i det islandske maleri, likeledes brudstykker av et historisk tidsmaleri. Middelalderens belærende tendens har git sig flere mere eller mindre populære kunstneriske utslag. I de juridiske folkelivsskildringer har vi i virkeligheten kimen til et populært genremaleri. Hadde vi som i Italien og Flandern gaat en rik og skapende tid imøte, saa kunde vi kanske av disse fremstillinger utviklet et profant monumentalmaleri, som f. eks. kunde ha smykket vore dommersale og vore raadsrum, eller folkelivsskildringer til at muntre op hjemmene med.

I et av de oversatte stykker i «Strengleikar» tales der om deilig malte billeder av galante mænd og skjønne kvinder, om deres kjærlighet og elskovs lyst og hvorledes det sømmer sig at elske og trygt bevare sin kjærlighet, som Ovidius lærer i sin bok om elskovskunsten. At man ikke var fremmed for den art malerier, viser et litet fragment malt paa Lødveloftets indgangsportal paa Voss. Det er et ungt par som staar ved et træ og holder noget sammen i haanden. Er det brødet de unge har bestemt sig for at dele, og de saa til minde herom har latt dette male over døren? I hvert tilfælde, naar man ute i bygderne paa Vestlandet i middelalderen lavet smaa erotiske genrebilleder, saa har sikkerlig ogsaa byerne hat sine, og det er tillatt at tænke sig muntre smaa scener i privatboligen i Bergen, fortællende om handel og vandel, seilads og hvalfangst, ja ogsaa det evige motiv mand og kvinde har middelalderens kunstnere gløttet litt paa — imellem litt paa avstand, men ogsaa imellem temmelig ublufærdig efter vor tids opfatning.

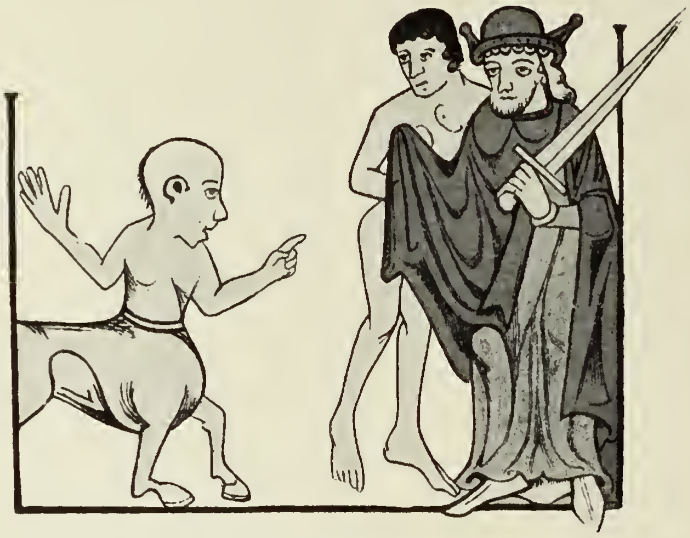
Vor malerkunst slutter med Haakon V's skole i Oslo. «Haakon V's bibel» og «Haakon V's lovbok» har vi trodd at kunne bygge op som vigtige kunstneriske dokumenter, og hertil slutter sig «Tegneboken». Forskjellige andre arbeider kommer til. Det er litt efter litt blit mere end konturer vi ser av Osloskolen, selve billedet begynder at utfyldes. Rike gevantfigurer skrider frem, og scener fra den hellige skrift og det daglige liv ser vi for os. Likesom vi har gjennemgaat vor unggotik og høigotik med alle de eiendommelige indsatser, saa har vi ogsaa set spor av kræfter som kunde føre os mot gotisk barok og gotisk rokoko. Dog saa vi ogsaa at de nye kræfter som satte ind, ikke førte mot nye løsninger; problemer blev nok fremsat, men det er nu som om hele stilbilledet blir mere og mere uklart. Hvordan saa Kong Magnus's og dronning Blancas stil ut



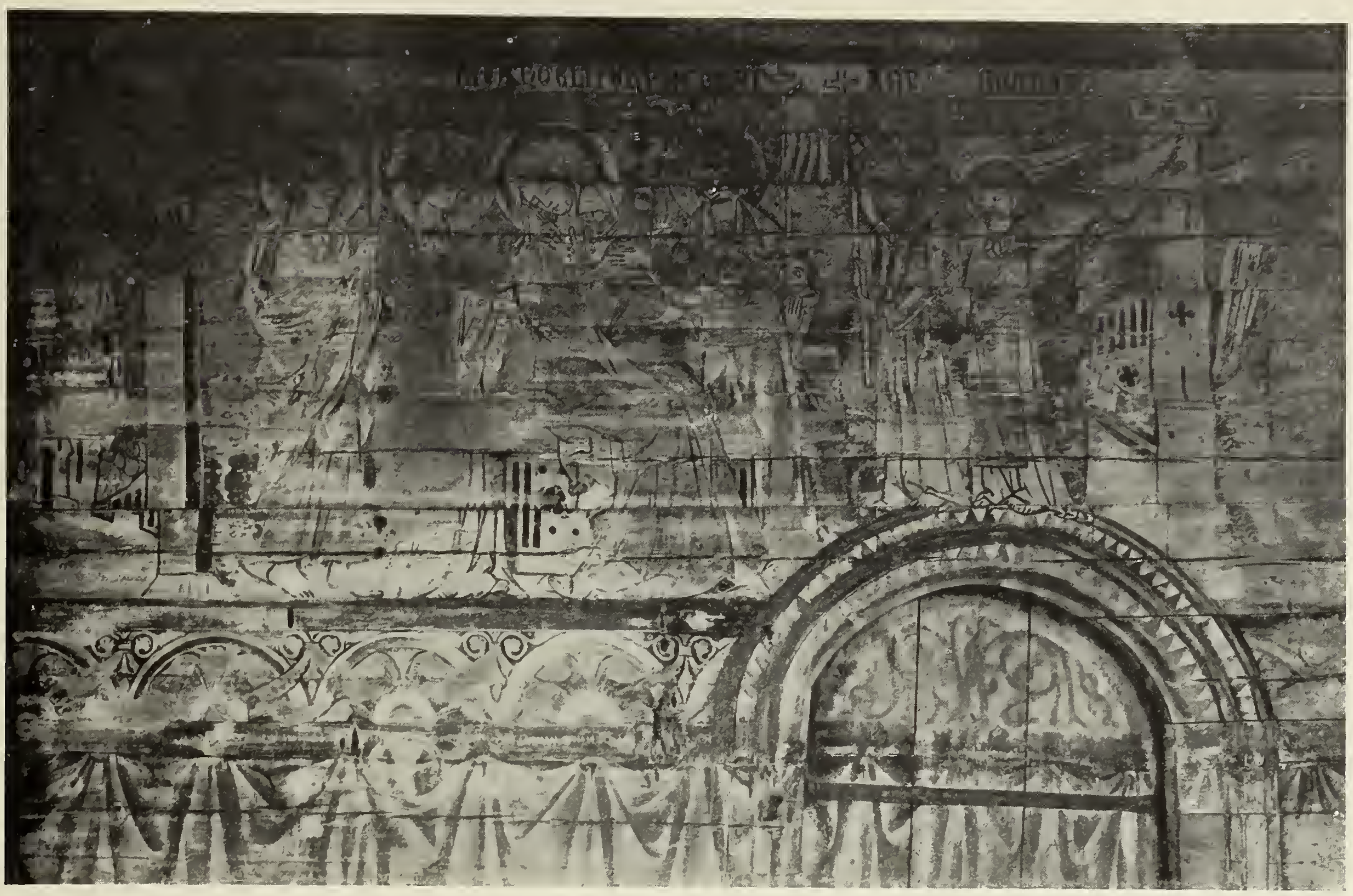
Kjæmpende krigere.
Flateyjarbók.
Gl. kgl. saml. 1005 fol.,
Kgl. Bibl., Kbh.

i Norge? hvordan kong Haakon VI's og dronning Margretas, hvordan det 15. aarhundredes? Det blir med et andet og høist uensartet materiale, man engang skal søke at tegne op denne tids stilbillede. Vor malerkunst slutter i Oslo, her ebber stilen ut.

Men det er noget høist utilfredsstillende over denne de mange problemers og de mange nye indsatsers utglidning i en næsten hensigtsløs dilettantisme. Saa interessant som den islandske dilettantisme imellem kan være, likesaa utilfredsstillende føler man at det kunstneriske og stilistiske utbytte er. Der maa dog endnu nogensteds findes minder, avlagringer fra denne merkelige skole. Den synker da ikke saa at si i havet uten engang at kunne farve horisonten. Det er, som man uvilkaarlig spør og speider.



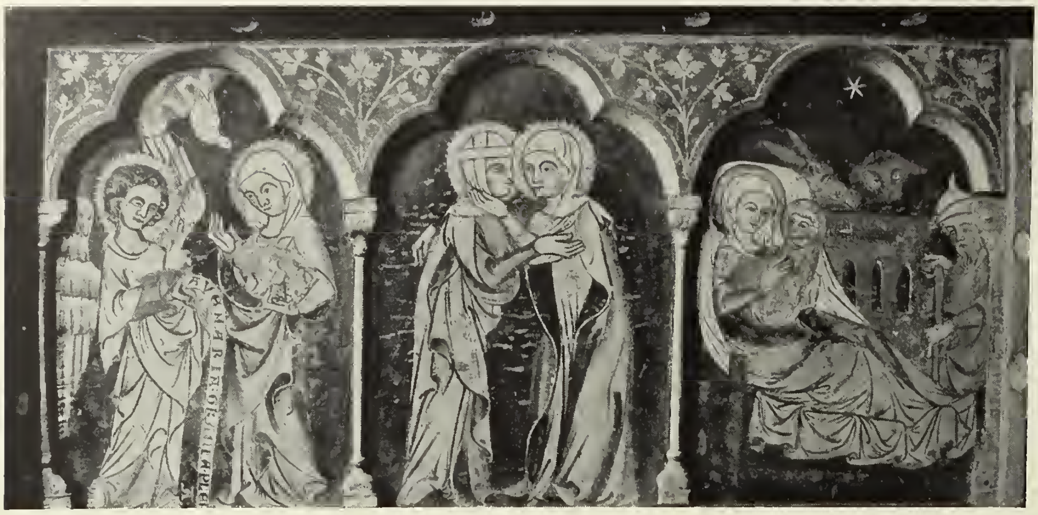
Den sleipe taler. Fra den islandske Physiologus.



Marias død. Råda kirke i Vermland.

SVENSK OG DANSK MALERI

Da den svenske hertug Erik Magnusson gik paa frierføtter hos Ingeborg Haakonsdatter, saa hadde han i sit følge en ung lyrisk og kunstnerisk begavet ridder. Denne svenske ridder var i Oslo 1302, 1307 og 1312, og han blev slaat av det rike litterære liv ved det norske hof. For at kurtisere hertug Erik lot dronning Eufemia ved denne digters hjælp overføre til svenske vers en del av det norske hofs litterære skatte, som i Sverige gaar under navn av Eufemiaviserne. De norske originaler er tapt, og for et enkelt digts vedkommende — om hertug Fredrik av Normandie — er det utenfor den svenske redaktion tapt ogsaa for verdenslitteraturen. Disse svenske ridderviser gir saaledes et direkte bidrag til vor litteraturs historie under Haakon V. Henrik Schück mener, og vistnok helt med rette, at den ridderlige digter av den svenske Erikskrønike er den samme som Eufemiavisernes oversætter, og de glade skildringer i Erikskrøniken fra festerne i Oslo er behagelige digtererindringer fra en middelaldersk forbrødringstid. Disse eiendommelige spirer til unionelle kulturforbindelser betyr imidlertid noget mere end en blot og bar tilfældig litterær courtoisie. Hertug Eriks politiske program var at skape et storskandinavisk rike, og for at fremme sine ærgjerrige planer søker han at bygge op et mellemrike, et skandinavisk Burgund omkring Gøta elv. Hertugens mord stækket disse drømme, men dette mellem-



Del av antemensalet fra Løgum i Slesvig. *Nationalmuseet, Kbh.*

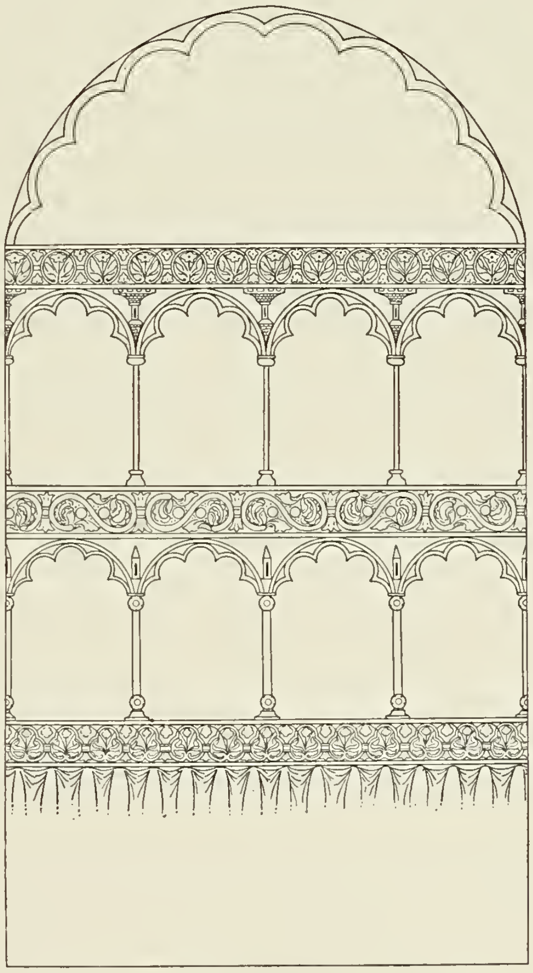
rike, dette Burgund blev en kulturfaktor i denne tid — en tid blev det endog et politisk faktum. Det var her hertuginde Ingeborg bodde og virket. Riksraadsmøter holdes her, hvor stormænd fra begge land samledes, egteskaper indgaaes mellem begge landes høvdingætter. Efterat saa Magnus Erikssøns storskandinaviske rike var faldt sammen, ser vi atter spiren til denne eiendommelige statsdannelse vise sig, hvorved det gamle unationale Viken vilde kommet til at danne kjernen i et mellemrike med to utprægede nationaliteter paa begge sider. Magnus Erikssøn overlot som bekjendt regjeringen i Sverige og Norge til sine to sønner. Han forbeholdt sig, foruten skatlandene og enkelte spredte landskaper og borge i Sverige, et betydelig stykke land midt imellem rikerne. Viken og Vestfold paa den norske side, Halland, Vestergøtland, Dalsland og Vermland paa svensk side. Hovedstaden i denne merkelige statsdannelse syntes næsten Tønsberg at skulle bli. Her opholdt i hvert tilfælde dronning Blanca sig i lange tider ad gangen. Det er klart, at skulde der vokse frem et storskandinavisk rike, saa maatte det ske gjennem utviklingen av en kulturstat i midten med internering av de sterke nationale kulturfaktorer i øst og vest. Av lang varighet blev ikke denne statsformation, men den staar som et eiendommelig fænomen i den kulturblandingens tid som vi nu gaar imøte og som i høi grad skulde virke opløsende paa det gammelnorske samfund. Eufemiaviserne er saaledes et litterært minde om en skandinavisk nyorientering, digtene fra dette nordiske mellemrike hvis aandelige grænselinjer er noget utviskede, men som dog paa mange omraader har gjort sig gjældende i vort sprog som i det svenske lovarbeide, i politiske overenskomster som i private familieforbindelser.

Kan vi nu paa maleriets omraade se spor av noget lignende, har Oslo som den sterkeste kulturmagt kunstnerisk formaaet at øve en indflydelse som svarer til den litterære?

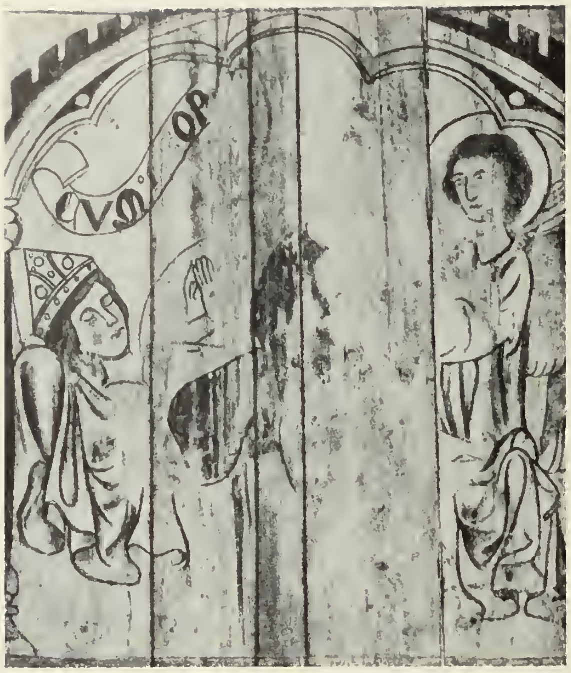
Sverige har fire serier monumentalmaleri av vesteuropæisk stilkarakter, nemlig Dädesjö og Edshult i Småland, sidstnævnte væsentlig kun kjendt gjennem reproduktion, Björsäter i Östergötland samt Råda fra 1323 i Vermland. Jeg skal ikke indgaaende behandle disse arbeider, da de er optat til studium fra svensk side. Det middelalderske materiale — saa sønderstykket som det nu foreligger — kræver ogsaa en lang og intim indforlivelse i hele en nations almindelige kultur, før man kan vove de slutninger, der skal bygge broer og finde veie i det endnu saa uveisomme land vi kalder middelalderens kunst. Hvad der ved de svenske arbeider dog straks falder i øinene, er en med Osloskolen eiendommelig parallelutvikling. Allerede dette, at netop denne skoles forskjellige faser træk for træk kan følges i Sverige, er av stor vigtighet for bedømmelsen av hele kulturlivet i Norden i denne tid, og bør ikke oversees. Det er dog ogsaa først ved en bestemt paavisning av Osloskolen og dens utviklingsfaser, at den eiendommelige parallelutvikling mellem Oslo og de svenske arbeider blir klar. Hvorledes denne i detalj er foregaat, er ikke let at se. En række mellemled mangler, men jeg tror det kan sammenfattes i vort kulturcentrums overflyttelse til Oslo og videre Øst-Norges gradvise assimilering med Vest-Sverige — kort sagt den dannelse av et skandinavisk Burgund, vi i denne tid ser sporene av. At vi her staar foran en politisk og kulturhistorisk torso, forhindrer ikke, at den har hat sin betydning, som det er av interesse at se litt nærmere paa.

En merkelig stilling i svensk kunsthistorie forekommer Linköping at indta. Byen synes næsten at være litt av et knutepunkt i det svenske indland for forskjellige kulturstrømninger. Ogsaa vestifra. Her har sikkerlig været en ældre malerskole, kanske paavirket fra Skaane — Danmarks mægtige romanske maleri. Et straalende arbeide i overgangstidens stil har vi i Kaga — ogsaa koloristisk et overordentlig interessant maleri. Ind i denne ældre skole maa man saa tænke sig, at en indflydelse vestifra kommer. I arbeidene fra Dädesjö i Småland, som tilhører Linköpingskolen, ser jeg indflydelse vestfra — stort set den stilgruppe som mester Ignotus repræsenterte. At der ogsaa er ældre lag i Dädesjö, ligger klart, men her tænker jeg mig noget lokalt der brytes med stilen vest fra. Forbindelsen mellem Östergötland og Norge har været aapen fra gammel tid av, saaledes hadde abbeden fra Alvastra visitationsret over norske cistercienserklostre. Romdahl har for Linköpings domkirkes vedkommende paapekt en række likheter med norske kirker, som forutsætter direkte norsk paavirkning i det 14. aarh. Likeledes for Nicolai-kirken i Örebros vedkommende. Et krucifiks fra V. Ed, ogsaa fra det gamle Linköpings bispedømme, har dr. Lindblom paavist staar i nær forbindelse med en av Osloskolens hovedbilledhuggere, Balkemesteren. I 1350-aarene sitter en Linköpingprælat paa Oslo bispestol, og abbed Arnulf av Hovedøen sitter i kommission med Linköpingsbiskopen. Samspillet mellem Oslo og Linköping i denne tid er saaledes ganske merkelig, og det ser likefrem ut som Linköping er et hovedsted for indflydelsen vestifra.

Dr. Lindblom, som tidligere hævdet forbindelserne med Norge, synes nu mere, saavidt jeg forstaar, at helde til en direkte indflydelse fra visse utenlandske bokgrupper: I Råda fra Jean Papeleu's Arsenalbibel fra 1317 i Paris og i Björsäter den anden haand i manuskriptet Vitæ duorum Offarum i British Museum i London. Under hele mit arbeide med vor middelalders malerkunst har jeg vel set forbindelserne med England og Frankrig, men jeg har samtidig søkt at se særpræg, utvikling og gjensidig paavirkning inden vort nordiske materiale. En tid

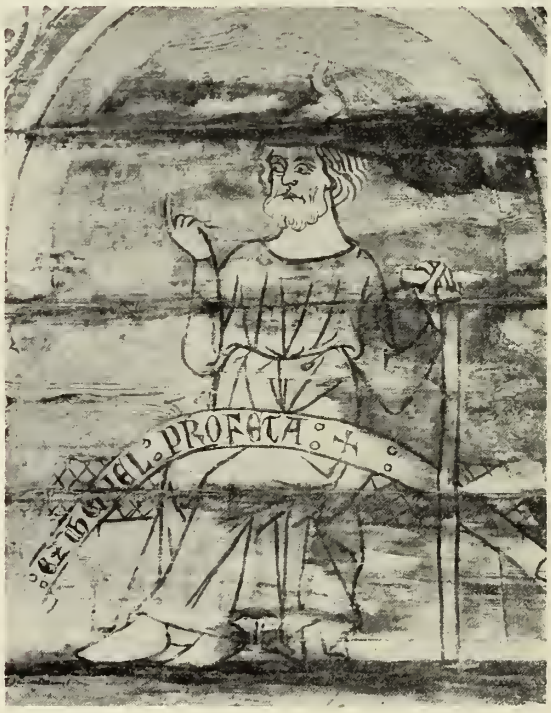


Dekorationer fra Björsäter kirke i Östergötland.

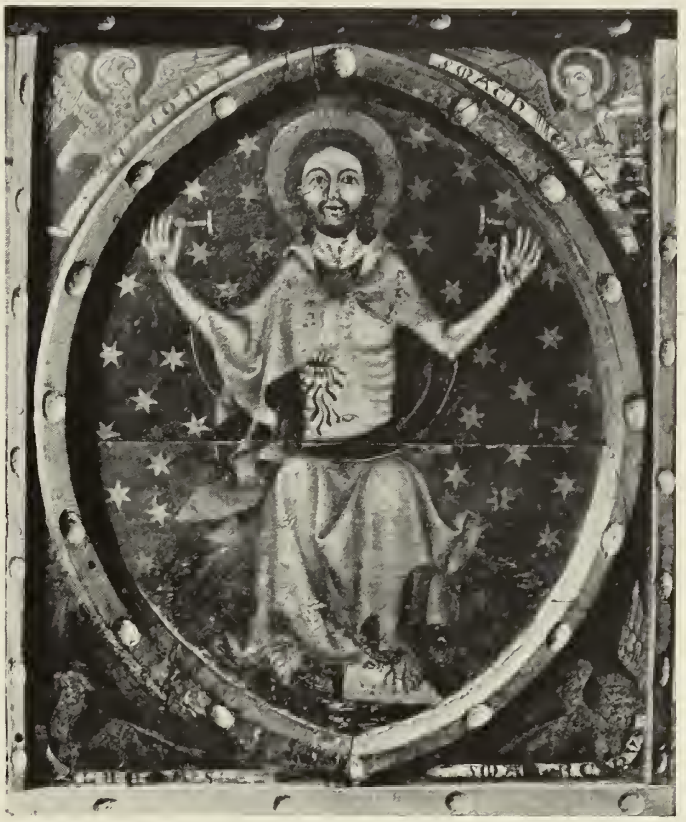


Scene fra Björsätermalerierne.

er aldrig saa international, at den ikke under en sterk kunstnerisk produktion gir plads for det særprægede, og vi maa — jeg gjentar det — passe os for et altfor mekanisk syn paa den kunstneriske utvikling. Det mekaniske kunstsyn passer mindst av alt paa det 13. og 14. aarh., hvor tradition og nyskapning saa at si kastes om hverandre. Det internationale overvinder det lokale, og nye kunstcentrer dannes. Man er til og med ikke klar over, hvorvidt visse hovedverker tilhører England eller Frankrig, likesom videnskapen paa den anden side faar paavist nye og sterke kunstneriske centrer i Europa med sit lokalpræg. Det er klart, at disse har været flere, end vi tidligere har gjort regning med, og samspillet mellem de forskjellige kunstbyer har været mere utviklet og indviklet, end man tidligere har antat, saaledes at man maa være yderst forsigtig med at la en kunstner saa at sige springe færdig ut av en eller anden mere eller mindre tilfældig billedbog. Der er mange flere faktorer at regne med, mange som endnu ikke er kjendt, og mange, mange som aldrig vil bli kjendt. Imidlertid maa den nordiske videnskap i fremtiden gjøre regning med to utprægede malerskoler i Norge, en i Bergen og en i Oslo, og vi kan tillike se konturerne av en trøndersk. At der ogsaa andre steder i Norden har været malerskoler, anser jeg som givet. Det ældre og merkelige danske kalkmaleri lar sig sikkerlig med tiden gruppere i faste skoler, og jeg ser heller ingen tilfældighet i det, at saa meget av svensk malerkunst lar sig gruppere om Linköping. Her var grundlag for en lokal tradition, som samtidig forstaar at utvikle et samspil med andre kunstcentrer. Og jeg tror ikke det er nødvendig at utelukke Oslo fra dette samspil. Råda er vokset frem av den samme bevægelse som skapte Oslomaleriet. Det høigotiske lag i tegneboken, Haakon V's bibel, Gaara- og Bø-malerierne er grene av samme stamme, hvorfor skal saa det mest nærliggende være saa utænkelig, at der f. eks. i Hertug Eriks følge ogsaa har været en ung maler, som lærte av det kunstneriske liv i Oslo? Kan ikke Ingeborg Haakonsdatter, der regjerte som hertuginde i grænselandene, og som hadde faat Vermland i morgengave av sin mand, tænkes at forsøke paa at plante noget av sin fars hofmaleri over i sit nye hjemland? Hvorfor skal ikke Råda kunne være noget av en malet Eufemiavise under anden synsvinkel? Det vilde ikke virke mere overraskende, om norsk malerkunst har virket i Vermland, end det at vi i samme landskap møter



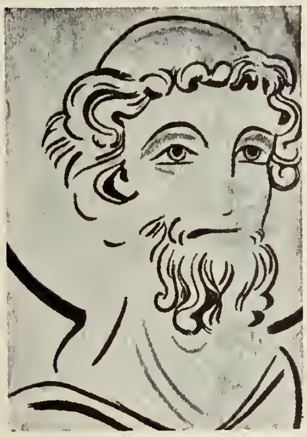
Profeten Ezekiel. Råda kirke i Vermland.



Tronende Kristus. Løgumantemensalet. Nationalmuseet, Kbh.

en næsten norsk stavkirke, nemlig den fra Blomskog, saaledes som Emil Eckhoff har paavist i sit store verk over svenske stavkirker. Lindblom har selv tidligere pekt paa, at Råda ligger like indpaa alfarveien mot Norge over Eidskogen, og selve maleriet har intet som utelukker en kunstnerisk indflydelse fra Oslo. Som i Gaara kirke er her fremstillet scener av passionshistorien, dertil Marias død og en apostel- og profetrække under gotiske buer. Det dekorative som vi møter i Osloskolen gaar igjen, haarbehandling og foldekast likesaa. Kunstnerens linje er fast og sikker, og en monumental følelse kommer sterkt frem, men hele holdningen er utpræget nordisk. De ceremonielle engler kjender vi igjen baade fra tegneboken og Haakon den V's bibelillustration; her har de sin monumentale utformning. Den høitidelige apostelserie, som vi ser paa den fra Oslostilen paavirkede Samnangertavle, møter vi her i fri sterk høigotik. Saadan maa vi tænke os apostelserier fra Haakon den V's sidste tid, da høigotiken ogsaa østenfjelds hadde faat sin fulde utvikling og gjort det endelige brudd med den ældre konservative stil. Det er som vi føler noget av høigotikens ukjendte hovedmestere i Oslo bak Rådamaleriernes rike kunst.

Eiendommelig er, at den stilspænding vi først fik klart for os i Oslo, brytningen mellem den internationale franske høigotik og en mot barok heldende bergensk-vestlandsk stil, ogsaa denne fortsættes inde i Sverige. Var Råda avveiet høigotik, synes Björsäter langt mere at være et stilkonglomerat, hvor ikke litet av forskjelligartet Oslostil har blandet sig ind. Først i det dekorative og det arkitektoniske. Bueinddelingen i Björsäter finder vi igjen i den konservative Oslostil under Haakon V. Netop dette har dr. Andreas Lindblom i en avhandling om kirken set og omtalt forbindelser med vor ornamentik og med Aardals-antemensalet. Han saa dette endog uten at være opmerksom paa denne tavles Oslokarakter og dens stilling inden gruppen. Med selve foldebehandlingen ligger Björsätermesteren langt oppe i den barokke pergament-motivagtige stil, som vi møter i tegnebokens andet lag. Det er netop her som det dæmrer noget av en «Magnus Erikssøns stil» i maleriet, netop den stil som vokser op av Osloskolens sidste indsatser, hvad tegneboken fortæller om, og som Björsäter efter min mening lægger frem i monumentale former. Malerierne sættes til omkring 1350, netop det aarstal da, efter kilderne, forbindelserne mellem Linköping og Oslo var særlig intime.

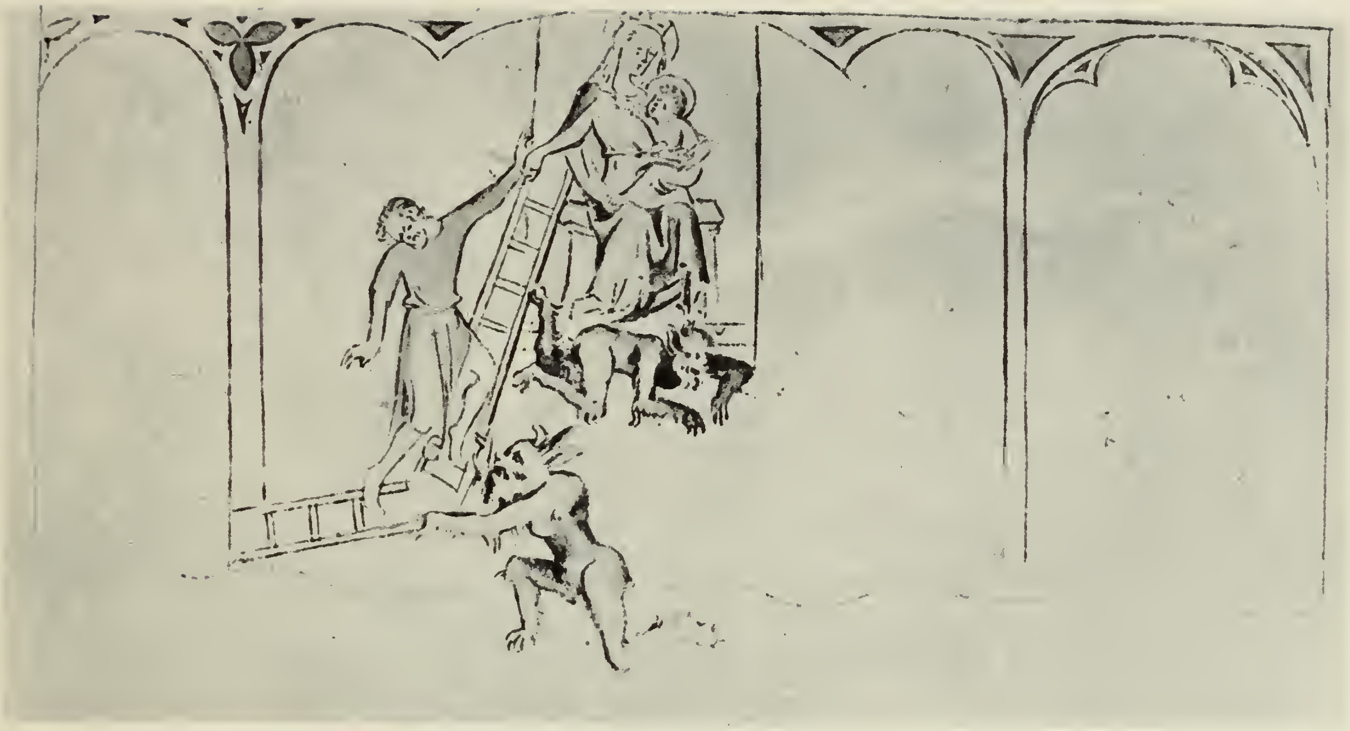


Petrus. Fra Björsäter.

Skulde der ogsaa i Danmark kunne tænkes indflydelse fra Norge? Forbindelserne mellem Viken og Danmark var gamle, og det skulde til en vis grad utfylde billedet, om vi ogsaa der kunde finde spor av vesteuropæisk kunstindflydelse, som kunde tænkes at være kommet over Norge. I Nationalmuseet i Kjøbenhavn findes et antemensale fra Løgum i Slesvig. I midten har vi en tronende Kristus omgit av en række scener fra Kristi barndom. Fra Riseby, likeledes i Slesvig, findes et andet beslegtet antemensale med apostle. Det er noget senere — men som jeg mener tilhørende samme gruppe. Allerede altertavlens opbygning viser, at der maa ha været forbindelse mellem Viken og Slesvig, idet vor skaarne tavle fra Komnes i opbygning har tydelige likheter med Løgumtavlen. At arbeidet tilhører den vesteuropæske stilgruppe paa kontinentet, er ogsaa klart — paa flere punkter har vi for bindelse med vort eget, men samtidig lar det sig ikke negte, at stilen falder noget ut — langt mere end de svenske arbeider. Hvilket mellemled der har været mellem Slesvig og England — og om der har været noget — tør jeg endnu ikke bestemt uttale mig om. Har Oslo i en eller anden form dannet en mellemstation? Det faar bli et aapent spørsmaal. Det er saa mange middelalderske kulturveie som endnu ikke er kartlagt, og saa mange kunstcentrer vi endnu ikke kjender til.

Stilistisk har arbeidet sin store interesse ogsaa derved, at det gir et billede av den gotiske stils opløsning mere henimot det rokokoagtige end det vi er vant til hos os. Et par spor av dette saa vi under behandlingen av Oslomaleriet. Forsaavidt utfyldes billedet av malerkunsten i det 14. aarh. i Norden, uten at vi tør hævde at dette gjælder det specielt norske stilbillede.

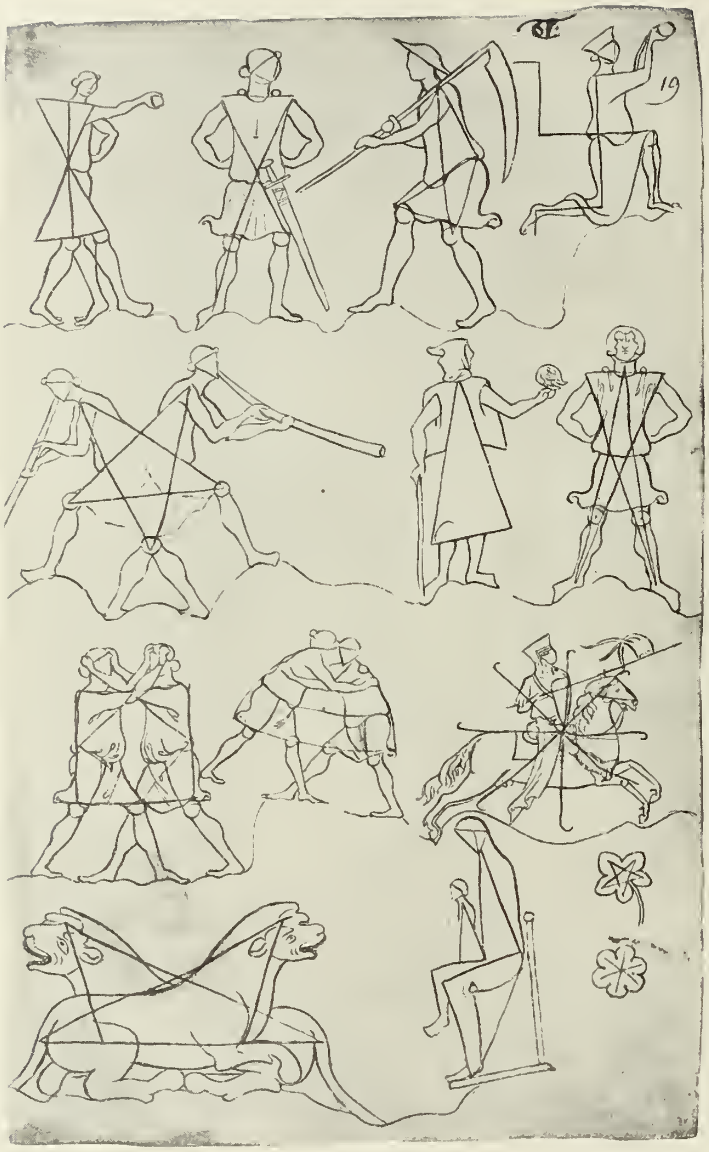
Anderledes med Råda og Björsäter. Uten Osloskolen staar disse arbeider noksaa forutsætningsløse, men mot bakgrund av denne malerskole faar de sin naturlige forklaring. Der var, som vi saa, i Oslokulturen spirer til nydannelser. Hele denne utvikling blev avbrutt. Det kunstneriske Burgund manglet som det politiske, de skapende kræfter og det kunstneriske arbeide i Sverige magtet i længden ikke at gjøre nogen forandring i dette forhold. Hverken i Norge eller i Sverige fortsattes utviklingslinjen. Trods slegtskap og forsøk paa samarbeide har altid andre kræfter end de unionelle været de herskende paa den skandinaviske halvø. Men derfor er det like urigtig at overse, at disse har eksisteret, og at der kulturelt har været gjort indsatser. Engang at opta dette problem til historisk behandling i hele sin bredde vilde være av stor interesse, og her vilde Eufemiaviserne og malerierne i Råda og Björsäter faa sin givne historiske plads. Og disse malerier er for os noget mere. Det fortæller om Haakon V's Oslo, om monumental kunst som nu er borte. Som saa ofte ved de islandske sagaer, som ogsaa stundom i danske og svenske folkeviser, føler vi i det fjerne noget av vort eget vi har tapt, — i det fremmede noget hjemligt.



Mariabilledet støtter en maler, som djævelen vil rive ned av stigen. Fra dronning Mary's psalter.

VORE MALERE OG LEGENDEN OM HVORLEDES JOMFRU MARIA HJÆLPER EN KUNSTNER SOM DJÆVELEN ER EFTER

Det er noget utilfredsstillende i dette i en længere tid at ha arbeidet med vore norske gotiske malere, søkt at trænge ind i deres kunst, deres forutsætninger, og saa ikke vite det ringeste om selve personerne. Ikke det uskyldigste fra deres private liv og levnet, sjelden et navn med oplysning om kaar eller andre forhold. Med stilkritik og analyse søker vor tids kunsthistorie at bygge op personligheterne, vi skildrer kunstens utvikling og det historiske milieu. Antikens og renaissancens kunsthistorikere brukte en anden metode, de fortalte skrøner og anekdoter om de kunstnere de kjendte litet til. Unegtelig blir kunsthistorien derved — lad os indrømme dette — mere levende. Det kunde være fristende i vor navnløse middelalderske malerkunst at friske op med litt gammeldags kunsthistorie. Man kunde forsøke at digte en historie om Kinsarvikmesteren og Haakon Haakonssøn, det fik være den gamle om strid mellem kunstnerisk selvfølelse og mægtige mæcenaters lyst til at gripe ind i den kunstneriske produktion. Videre en historie om vore to mestere, maleren fra Bergen og billedhuggeren fra Trondhjem, som samtidig var i Paris, og som der f. eks. indlot sig i ædel kappestrid om hvilken kunst, skulptur eller maleri, kunde skape den skjønneste Maria. Og de arbeidet to skjønne verker, og ingen, som blev spurgt, kunde si hvilken var skjønnest. Maria avgjorde striden og rakte begge — baade maleren



Blad av Villard de Honnecourts tegnebok.

og billedhuggeren — samme krans. Siden reiste de hjem, maleren til Bergen, billedhuggeren til Nidaros og fortsatte sit arbeide til Guds og Vor Frues ære.

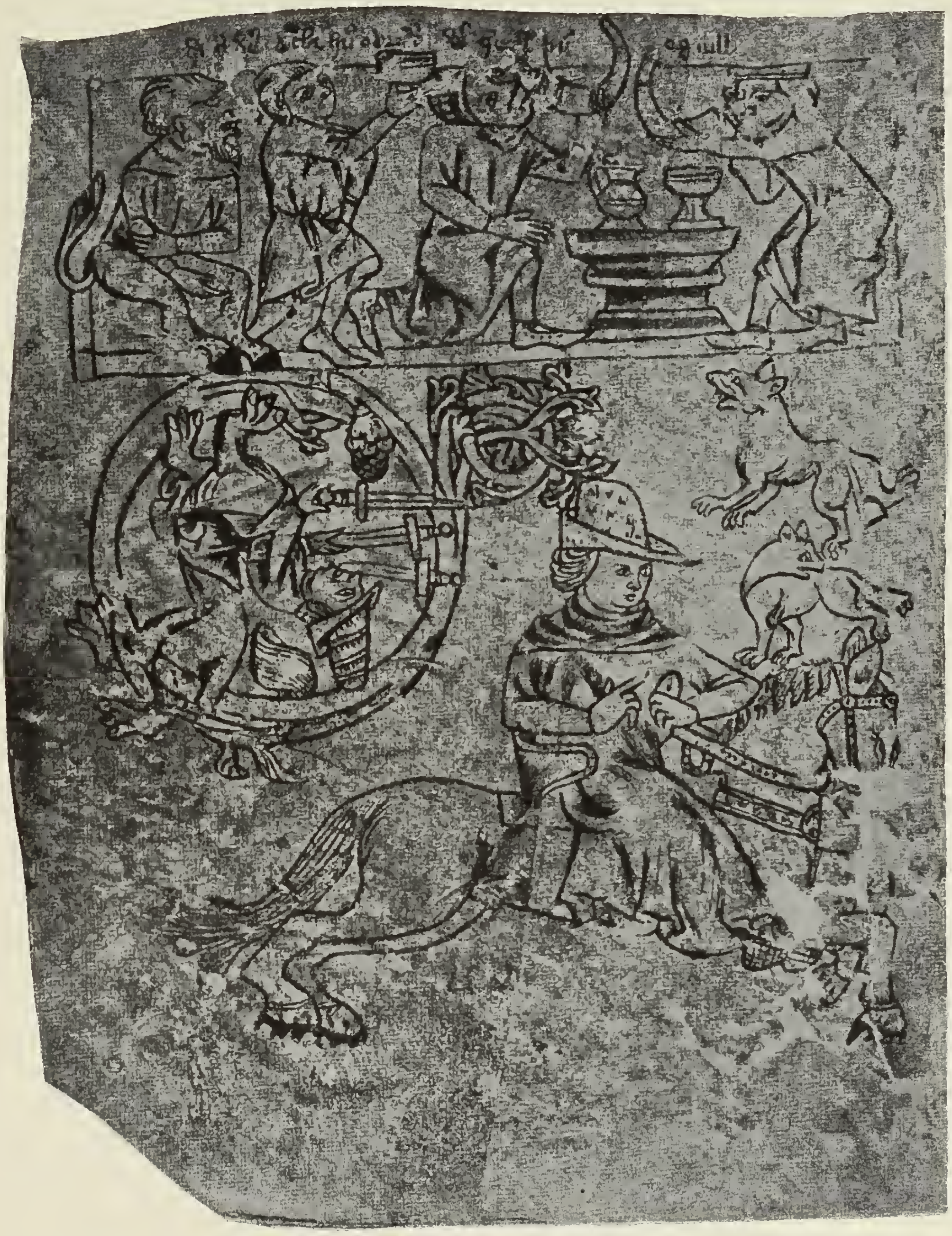
Tilslut synes man næsten at se for sig hele kredsen av malere i Bergen. Legendemesteren elegant og sikker og Mater-misericordiæ-mesteren sær og steil, og vi kan let fra moderne kunstnerliv at sætte os ind i motsætningerne. Mon ikke Mater-misericordiæ-mesteren næret en slags mild overbærenhet med Legendemesteren og fandt ved hans kunst og hans person noget næsten formastelig og syndefuldt?

Vi synes næsten det er en selvfølge, — hvad det bevarede materiale ogsaa tyder hen paa — at Legendemesteren, denne verdensmand, fulgte efter hoffet til Oslo. Vor middelalderske Rubens har sikkert som sin store aandsbeslegtede ogsaa forstaat at optræde ved det strengere og mere ceremonielle hofliv i Oslo. I Bergen gik det muntrere for sig.

Sagaen lar likefrem skimte gjennem et slags kunstnerliv ved Erik Magnussøns hof. Der fortælles at der opholdt sig mangeslags udmerkede mænd fra forskjellige lande som forstod sig paa mangt og meget. Det kan nok, som det staar i sagaen, være tænkt paa kunstnere. Men den største av dem alle, større end vore malere og billedhuggere, var nok flamlænderen Thránd Fisiler, som ved hoffet i Bergen «lavet krigsbrak, et sterkt knald som faa utholder at høre; frugtsommelige koner føder fortidlig derved og mandfolk falder ned av deres stole». Thránd fortalte sagaskriveren at han brugte ild, svovl, pergament og stry, og at det brugtes i strid for at folk skulde ta flugten. Det er tydelig at her forarbeidedes et slags krudt, og en liten bitter replik, en liten anekdote burde man ha hat fra kunstnerkredsen om dette nye krigsmiddel som i skjæbnens haand skulde komme til at øde den middelalderske kulturs skjønneste verker. Hvad kunde ikke Mariamestrene ha sagt til Thránd Fisiler, naar han aabenbaret for dem dette «krigsbrak», denne Satans røkelse som skulde sværte de Marias mirakler, kunsten skapte? Eiendommelig er det altid at tænke sig det faktum at kunstens og krudtets repræsentanter møttes ved hoffets muntre julefest i Bergen under Erik Magnussøn, og at repliker sikkert har været vekslet dem imellem.

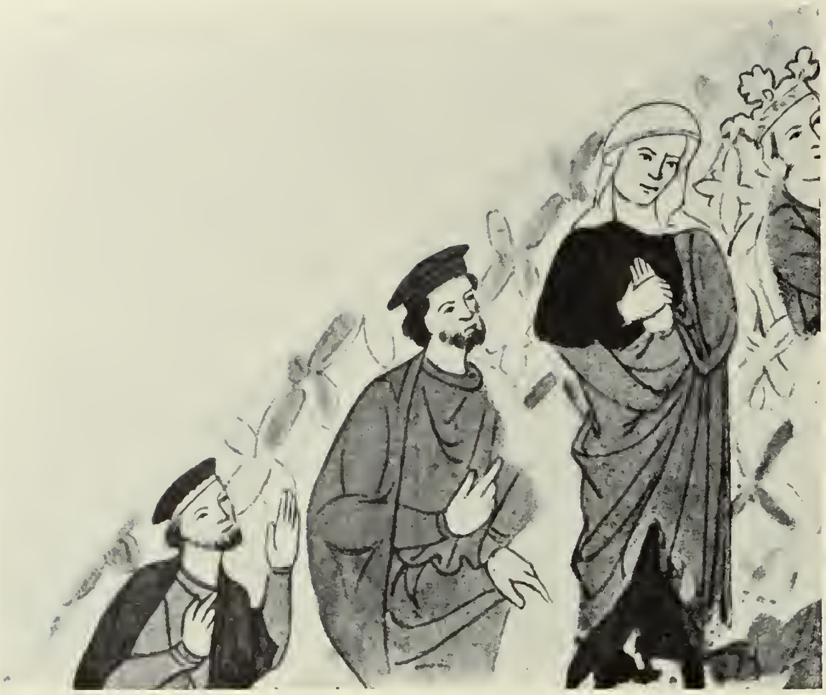
Det var i Øvregaten og i smugene deromkring fra Mariakirken til Hallvardskirken, at de bergenske kunsthaandverkere holdt til. De bodde i de store handelsgaarde. I nærheten av Mariakirken bodde vaabensmedene, hvis kunst stod i den største anseelse, ti intet var vel en brav middelaldersk Bergensborger kjærere end kostbare vaaben. Der omtales ogsaa i byloven baade brynje⸗, sværd⸗ og harnisksmede. Midt imot vaabensmedene holdt snekkerne til. Længer oppe i gaten mellem Martinskirken og Stenkirken hadde guldsmedene sine boder med alle de kostbare sølv⸗ og guldsmykker, støp, bægere, fate, utstyr for hjem og kirke. De var vel de populæreste av middelalderens kunstnere, særlig blandt kvinderne. Mellem vaabensmedene paa den ene side og guldsmedene paa den anden, omgit av stof⸗ og galanterihandlere, hadde malerne sine atelierer ved Breide⸗almenningen op mot Peterskirken. Der tales ogsaa i byloven om «alle slags malere» og «skripta⸗meistarar», og vi maa da tænke paa miniatyrmalere, billedhuggere og tavlemalere som her maa ha bodd om hverandre. Imellem kan man ha set malerierne flyttet ut paa gaten for at farverne skulde bli haarde. Vi saa en mester Magnus av sin ældre kollega bli opfordret til at stille sine billeder ut i solskinnet for at sølvet kunde størkne i solen.

De kan nok ofte, som de moderne malere, for lysets skyld ha bodd høit op. I vor gammelnorske Mariasaga findes en del oplysninger, som utfylder billedet av middelaldersk kunstnerliv. Der staar omtalt en maler som bodde i et «høitliggende lofthus der i byen for at lyset desto bedre skulde komme ind i hans herberge». Vi kan altsaa gjerne tænke os disse middelalderske maleratelierer i Bergen lyse og venlige, og rundt omkring hadde kunstneren sine arbeider. Samme kilde viser os et litet interiør fra et middelaldersk malerverksted: «omkring



Drikkelag med trold, ryttere, boginitialer, skitserede dyr.
Fra den islandske tegnebok A. M. 673 a 4to.

Univ.⸗Bibl., Kbh.



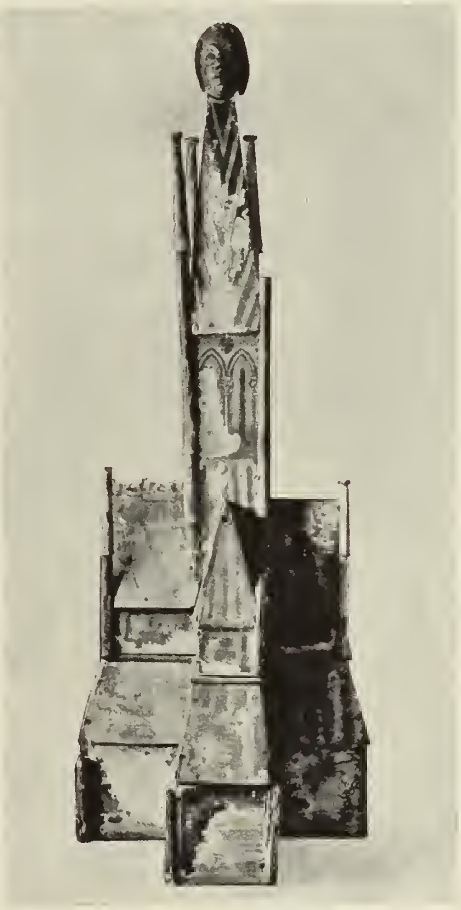
«Hallvardsmesteren» og hans medhjælper paa knæ foran Maria. Fra takmalerierne i den nedrevne kirke i Vang i Valdres.

inde i huset hadde maleren opstillet sine arbeider slik at det ene billede staar ved siden av det andet. Paa østsiden ved en glugge staar det herlige billede av Guds moder, vidunderlig er den sjelden omhyggelige utførelse, prydet baade med guld og straalende stener; det skulde forestille hende sittende med sin velsignede søn i fanget. Paa nordsiden like overfor hende staar Satans skikkelse, det værste og usleste man kunde se.» Videre fortælles i malerlegenden i Mariasagaen, at Jomfruens maler utførte baade vægmalerier og antemensaler, og han «benyttet sin utdannelse til kristendommens særlige gagn, idet han nemlig prydet Guds og hans velsignede moders tempel med udmerkede prøver paa malerdygtighet. Stundom utførte han særskilte fremstillinger av engler og mennesker, han malte dem paa glatte tavler efter græsk skik, og solgte dem siden til forskjellige kirker omkring i riket. Det var helst to av disse billeder som han hadde vænnet sig til at male med den største omhu og kunst — naar vi da bortser fra hans fremstilling av Herrens lidelse — det var billedet av den velsignede Guds moder Maria, men det andet var dettes rake motsætning — billedet av selve djævelen. Disse to skikkelser pleide maleren at gjøre saa ulike hinanden som han formaadde at tænke sig dem: den første saa fager og i det hele saa prægtig som mulig, den sidste saa styg og motbydelig og i enhver henseende saa foragtelig han visste, og her sparte han sig ingen møie for at faa anbragt farvenuanceringerne slik som hvert emne krævet.»

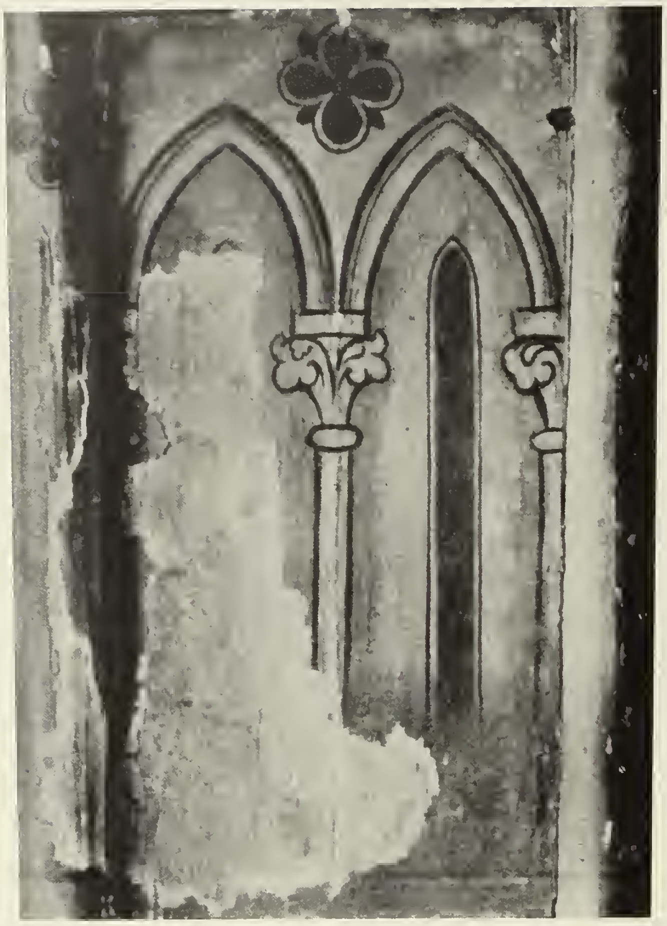
Praktisk talt er det Oslo- og Bergensskolen vi her i landet kan faa et helt klart billede av. Skolen i Trøndelagen staar ikke saa særpræget tiltrods for at man her møter selvstændige mestere. Materialet er endnu ikke rikt nok. Likeledes har der været arbeidet i Stavanger. Bispegaarden staar flere steder omtalt som bemalet, og herfra har vi et kunstnernavn bevart i «Klemet pentur», omtalt 1299. Noget antemensale kjendes ikke, medmindre man tok Røldal til Stavanger, derimot gravstene med optegnede figurer. Fra Hamar kjendes ristede gravplater. Oslo var en utpræget geistlig by med sin særprægede kultur. Her har nok flere av kunstnerne været klosterbrødre. I Eysteins jordebok omtales «Bjørn pentur» før 1400 paa Romerike (s. 219) og «Hauk pentur» 1399 fra Ranrike (s. 541). I Bergen har vi hat et rikere spil, idet hoffet og geistligheten nok har dannet forskjellige kulturkredse, saa ogsaa kunstnerne. En del kunstnere har hat forbindelse med engelske kunstkredse og Haakon Haakonssøn har opretholdt disse kulturforbindelser gjennem Henrik III eller gjennem Matthæus av Paris. Enkelte av disse malere kan vel som i utlandet likefrem ha hat en underordnet stilling ved kongens hird. Ved hoffets overflytning til Oslo har Bergens kunstneriske liv faat en svækkelse, mens de nye kulturlag straks gjorde sig tydelig gjældende i Oslo. Nu blev Bergen mere en geistlig provinsskole, og biskop Arnes bekjendte brev fra 1308 til sin bror Audun, som opholdt sig i Frankrike, med bøn om at skaffe ham en kunstnerisk alt-muligmand kan sees som en klage over at nu hadde kunstnerne forladt byen. Han maatte nu ha fat paa en mand som baade kunde tække tak, male og forarbeide glasmalerier.

Vore malere var teoretisk og praktisk godt utdannede mænd, som hadde lært som medhjælpere i ældre kunstneres verksteder. Antagelig har de fleste av vore malere været nordmænd, og enkelte maa ha studert ute. I et tidligere kapitel har vi omtalt en norrøn malerhaandbok, hvor en mester — i et brev til sin yngre kollega — gjennemgaar for sin ven teknik, farvelægning og andet nyttig for en maler. I den oftere omtalte islandske tegnebok har vi de skisser vore kunstnere brukte. Boken er av den største betydning for forstaaelsen av vor kunst i det hele tat. Av den slags bøker er der selv i europæisk kunst yderst faa bevaret. Fra unggotisk tid har vi Villard de Honnecourts berømte franske tegnebok med alskens mønstre, arkitektoniske, dekorative og rent maleriske. Her avbildes et blad som viser, hvor geometrisk den middelalderske kunstner bygget sine figurer op. Derved fik disse i sin bundethet en magt, en arkitektonisk holdning, som vor tids menneskeskildring ofte mangler. Det er tegnebøker av den art vore malere hadde med sig i sin kiste, naar de aapnet sit malerverksted i vore gamle middelalderske byer, eller naar de, som man ser i et testamente fra 1336, «i Kristkirken [i Bergen] skal gjøre St. Christophori billede med farve og mit [ɔ: testators] skjold under den stenbue, hvor hr. Iver ligger.» I den islandske tegnebok har vi ikke mindre end fire forskjellige utkast til et saadant St. Christophori billede, saa arvingerne kunde i tilfælde vælge i hvilken stilling de ønsket helgenet malet, ogsaa om de ønsket ham verdslig eller geistlig opfattet.

De talrike ristede stenplater i vort land er helt utslag av middelaldersk tegnekunst, og stenristnigen bruktes ikke blot til gravplater men ogsaa ved utsmykning av arkitektoniske led ved bygverker. Skulpturen var for en væsentlig del polykrom, saa ogsaa paa dette punkt var et intimt samarbeide mellem billedhugger og maler. Hertil kommer, at mellem arkitekten og maleren var samarbeide. Vi har set, hvilken overveiende stor rolle arkitekturmotiver spillet i vort maleri. Til gjengjæld har vore malere ogsaa været benyttet til at utarbeide modeller som opbevartes ved vore større byggehytter og som dannet grundlaget for bygverkets arkitektoniske utformning. Et slags gjenskin av disse modeller har vi sikkerlig i de relikviehuse som kjendes fra flere av vore mindre kirker og som ofte er utført med adskillig arkitektonisk holdning. Paa en kirkemodel i Hedalens kirke i Valdres har vi en fornøielig blanding av arkitektur, maleri og skulptur som viser det intime samarbeide i middelalderen mellen kunstens forskjellige utøvere, hvorledes kunstarterne saa at si gaar i hverandre. Her



Kirkemodel i Hedalens kirke i Valdres.



Detalj fra kirkemodel i Hedalens kirke i Valdres.

er først kirkemodellen formet, saa kommer maleren og tegner strengt og propert op de forskjellige arkitektoniske led. Detaljer viser hvor indgaaende disse kan være utført. Øverst har saa billedhuggeren sat et helgenhode. Hvis samme mand har utført arbeidet, hvilket ingenlunde er umulig, maa det være en kunstner i Oslo tilhørende kredsene omkring mester Ignotus og Paulusstatuens mester. Det er i denne gruppe arbeidet gaar ind. De utprægede arkitektoniske interesser møtes iøvrigt overalt. Oslo-, Bergens- og Trøndermestre har stadig som kunstnerne under renaissancen beskjæftiget sig med arkitektoniske problemer, saaledes at disse fint tegnede detaljer paa modeller ingenlunde overrasker. Det var en stor og nøiagtig model som blev stillet frem for erkebiskop Sigurd før han i 1248 gik igang med vestfrontens bygning, det samme aar som Matthæus av Paris opholdt sig i Nidaros. Det kan nok ha været en av malerne i byen som utførte denne paa grundlag av anvisninger av Matthæus efter konferancer med erkebispen og bygmesteren.

En fornøielig liten tegning i denne arkitekturmaner, som ogsaa Matthæus av Paris dyrket, har vi i et billede av Jerusalem. Gjennem rikt utstyrede byporter kommer man ind i byen og her ser man kirkerne og monumenterne, ganske som i en anden middelaldersk by, og man faar et middelaldersk arkitekturmaleri av stor interesse. Vi ser den lille «Mariakirke» med kor og to slanke taarn som indrammer vestgavlvinduet. Ved siden «Herrens tempel», en basilikabygning med rad av vinduer og høit midttaarn. «Salomos tempel» har fremmedartet arkitektur. Fire høie portaler fører her ind til denne merkelige bygning. Den «latinske» kirke ligger omgit av høie mure med et kraftig kirkegaards-porttaarn. Ved siden staar «Davids taarn» høit, slankt og isolert, langveisfra hævende sig over byens andre spir, ogsaa over «Korskirkens» høie taarne, der markerer denne store overhvælvede basilika. «Begravelseskirken» var en tydelig rundkirke med kannelert takfot saaledes som vi maa tænke os rundkirken i Tønsberg. Dette frie arkitekturmaleri viser alsidigheten i vor middelalderske kunst i det 13. aarh.

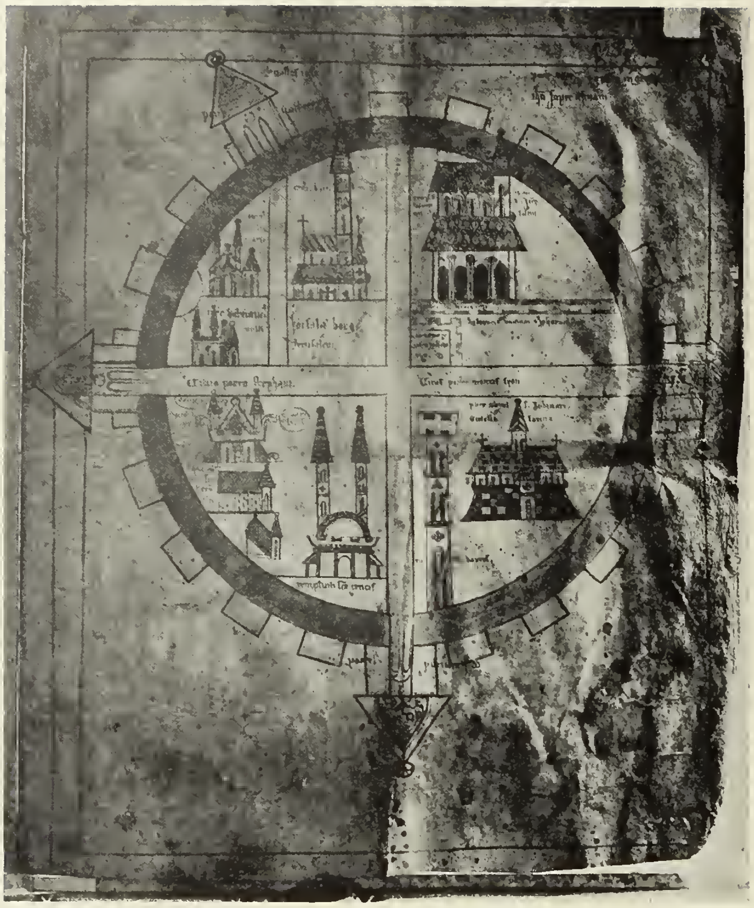
Fra England kjendes som omtalt en række kunstnernavne. Oprindelig var det nok geistlige som drev kunsten. I det 13. aarh. dannet det sig en egen kunstnerstand. Vi saa medlemmer av guldsmedfamilier som malere — ja som store kunstledere. Odo og Edvard av Westminster var saadanne ved Henrik III's hof. Kunstnere fra de forskjelligste egne samledes ogsaa ved de store kunstcentrer. I de store klostre dyrkedes med iver fremdeles kunsten, og her utviklet sig naturlig enkelte ledende personligheter. Haakon Haakonssøns ven Matthæus av Paris var en saadan ledende person i St. Albansklostret ved London. Utenfor klosteret, men i nærheten av dette bodde den oftere omtalte maler Walter, Edvard I's hofmaler, med sønnen Thomas som sin nabo. Fra England har vi ogsaa opgaver over hvad Henrik III betalte sine hofmalere. Walter fra Durham fik 7 shilling for en uke, hvilket i vor tids mynt er mellem 60 og 70 kr., mens hans søn Thomas som hans medhjælper for seks dage fik 1 sh. 6, i vor tids mynt ca. 12 kr. Flere kunstnere fik 2 sh. 6 for seks dage, altsaa noget over 20 kr. Lønnen var altsaa meget forskjellig, hvilket tyder paa forskjellige kvalitetsarbeider.

I Paris vet vi, dannet malerne og billedhuggerne et eget laug. I Étienne Borleau's Le Livre des Métiers fra ca. 1260 finder man deres laugsregler. Først staar det der, at den som vil være billedhugger eller maler i Paris, maa arbeide efter sedvane i faget i træ, sten, ben, horn, elfenben og malerier smukke og lovlige (fag- og laugsmæssige). Dernæst kan billedmaleren i Paris ha saa mange svender og lærlinger han vil, og arbeide om nætterne, naar haandverket kræver det. Billedmalere skylder ikke avgift av nogen ting som han sælger eller kjøper som hører til hans fag, han er fri for vagttjeneste, «ti deres haandverk frir for dem paa grund av at det omtrent udelukkende hører til tjenesten for Vor Herre og hans helgener og til ære for den hellige kirke». Saa har vi spørsmaalet om at bruke egte og førsterangs materiale. Der var fordringerne strenge. Intet maa sælges som forgyldt, hvor ikke guldet er lagt paa sølv. Hvis guldet er lagt paa tin og han sælger det uten at si det, saa er arbeidet falskt, og guldet og farverne bør helt avskrapes. Dog maa dette falske arbeide ikke bli brændt, for de hellige mænds og kvinders æres skyld, til hvis erindring de er gjort. Tilslut maa de hæderlige billedmalere i Paris betale skatter og øvrige avgifter, som de andre borgere i Paris skylder kongen.

Detalj av kirkemodel fra Reinli kirke. Univ. Oldsakssaml., Kr.a.

Vi ser altsaa her en fuldt organisert kunstnerisk fagforening. Uten at ha fast laug, saa har nok de norske kunstnere ogsaa holdt sammen, lært av hverandre, holdt svende. Enkelte sterkere naturer har bestemt hævdet de fagmæssige æresbegreper ganske som i vor tid. Deres løn har vel været som de engelske, og bestillinger har de faat av kongen, den høiere geistlighet eller private.

I den tidligere omtalte legende har vi ogsaa et andet litet kulturbillede. Djævelen kommer utklædt som rik kjøpmand ind i vor malers atelier og vi ser ham gaa omkring næsten som en moderne kunsthandler, vandrer uten nogen tilladelse om og ser paa verkerne, spør hvad billederne skal bety, mens maleren med mange ord forklarer hvad han egentlig mener med sin kunst. Vi skal la legenden fortælle: — «Nu hænder det en dag efterat maleren var kommet ind i loftrummet og holdt paa at arbeide som vanlig, da traadte uventet en ukjendt kjøpmand ind. Han var meget staselig klædd og



Jorsalaborg. Tegning fra 13. aarh. A. M. 736 I 4to. Univ.=Bibl., Kbh.

førte sig noget frit, gik uten nogen tilladelse om og saa paa verkerne, som om han vilde kjøpe et eller andet billede. Omsider stanser han og ser paa nordvæggen og spør, hvis billede dette var. Maleren sier det er en engels skikkelse. Kjøbmanden talte da: «Dersom dette er en engleskikkelse», sa han, «hvorfor er det da frygtelig og motbydelig? Forklar mig det». Maleren begyndte da at forklare slik som her siges: «Dette er en engel som først blev skapt god av den hellige skaper, fagrere og finere end nogen anden av himmelkongens hærskarer, i saa maate at han blev kaldt Lucifer. Men efter sin skapelse benyttet han straks sin frihet og selvbestemmelsesret paa en utilbørlig maate; han reiste sig uten nølen mot sin herre og agtet at sætte sin stol i nord og være lik den høieste Gud. Derfor faldt han og styrtet i fordømmelse, sammen med alle dem, som fulgte hans raad, ned i Helvedes dyp med et stort følge av ildesindede aander.»

Da kjøpmanden hadde hørt dette, svarte han intet, bare vrængte ansigtet, snudde sig mot syd og spurte hvad det var som der stod, langt fagrere end noget andet. Maleren svarte: «Den dronning som er forbillede for dette verk, den hellige Maria, hun er høiere og helligere end alle andre som bærer hendes navn, skjærere og renere end enhver mø, større og mægtigere end alle kvinder, mere dyrebar og vidunderlig end alle andre herskerinder. Denne store Maria valgte Guds enbaarne søn sig til moder, idet han prydet sin guddommelighet med den sky av menneskelighets kjød hvilket han iførtes i hendes liv. Derfor er han her avbildet sittende i sin mors skjød. Jesus er hans navn.

Dette er i sand forstaaelse en forklaring av det forhold, at denne engleskikkelse er avbildet saa avskyelig og Guds moder Maria saa fager, slik som du nu fik høre. Og selv om det engang kunde hænde at alle hav og rindende vande i verden forvandledes til blæk, og alle verdens skoger blev penner, og hele jorden blev pergament, aldrig rak det blæk, penner og pergament til at skrive fuldstændig alle de lyter som Satan har, ei heller hvilken ære og godhet Guds salige mor Maria eier.»

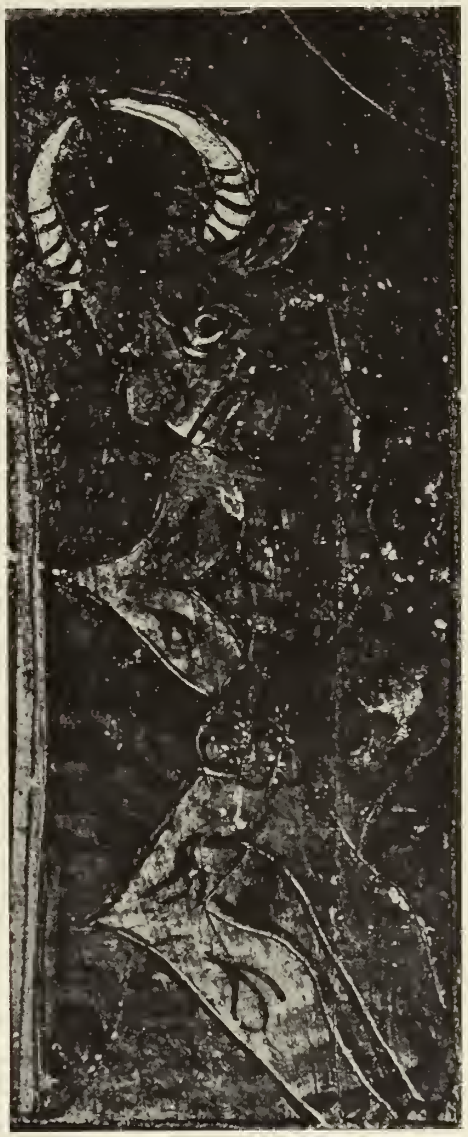
Dette brudstykke av en middelaldersk kunstnerlegende gir nogen smaa gløt ind i et malerverksted og har derved sin store interesse.

Tilslut skal vi fortælle forsættelsen, en malerlegende, som var vel kjendt i middelalderen. Det her omtalte findes endogsaa avbildet i dronning Mary's psalter og er gjengit i vor Mariasaga.

«Der var engang en maler, viden berømt for sin dygtighet, hvilken av alt sit hjerte elsket Guds moder Maria. Hver gang det hændte sig slik at han skulde male fanden, la han al sin evne og den færdighet han sat inde med, i arbeidet paa at gjøre ham saa styg som mulig. En nat viste fanden sig for ham og spurte i rasende vrede hvorfor han skildret ham slik og han altid malte ham saa hæslig, at alle de som saa ham, lo av ham og saaledes end mer nedværdiget ham. Maleren sier: «Deri gjør jeg vel, for du er altid ophav til alle de onde gjerninger jeg har gjort, og du frister mig ofte med onde og stygge tanker, med dem lægger du dig i bakhold for at svække min sjæls styrke og standhaftighet.» Satan truet ham med sin vrede og henstillet til ham at opgi denne ondskap. Maleren la bare herefter al sin hu i at male ham saa fæl han kunde, til hans fornedrelse. Det hændte en dag at maleren gjorde Guds moders billede i en stuke i en kirke, og saavidt det stod til hans mesterskaps evne, malte han billedet slik det skulde være, med de fagreste farver, saa skjøn og prydelig han kunde. Men i overensstemmelse med det som Gud sa til slangen, at kvinden skulde træde ham under sine føtter og knuse hans ben og hode, saa tegnet han djævelen under skikkelsens føtter, med saa mørke farver, styg og svart, slik som det bør den der elsker styghet og hersker over mørket.

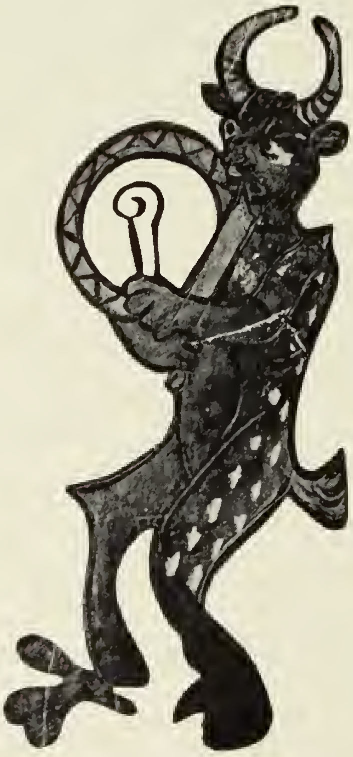
Da fanden saa dette, besluttet han i sin grumhet at ville dræpe maleren. Han faar av Gud lov til at gjøre ham litt skade. Nu mens maleren malte dette rædselsfulde væsen, stod han paa et stillas paa sterke støtter med stiger optil. Da kom der en hvirvelvind og rev ned hjellen, som maleren stod paa. Han blev yderst angst da han merket dette og vendte sit hjerte og dermed ogsaa sine hænder mot Vor Frues billede. Da skede en underlig ting: skikkelsen tok med sin haand i hans og holdt ham, saa han intet kom tilskade, indtil der kom nogen som hjalp ham ned. Alle de som var tilstede, lovet Gud og hans moder, men lastet og forhaanet djævelen med megen spot og latter; nu fik de se hvordan hans rænker blev gjort tilskamme.»

Illustrationen hertil ser vi paa kapitlets frontbillede, og saadanne sagn levet omkring i kunstneratelierene i Bergen og Oslo, og de malte Guds moder skjøn og straalende, og de visste at hun elsket deres kunst. Deres arbeide var gudstjeneste for den høiestes aasyn, og det var likesom det gjaldt for hver enkelt at yde sit ypperste. Et minde herom har vi i billedet av malerne i andagt sammen med Maria paa vægmalerierne i Vangs kirke. Men spør vi nu i gammel legendestil, hvem av malerne i Bergen var det Maria rakte haanden naar han stod paa stigen høit op under kirkehvælvet og malte hendes billede? Var det den geniale «Mirakel-mester», hvis arbeide var berømt rundt omkring, eller var det mot den ældre og litt gammeldags troværdige «Levnets-mester»? Mon det var mot «Legende-mesteren», han som saa kunstfærdig forstod at fortælle om hendes ungdoms fromme liv?



Djævelen. Fra Røldaltavlen.

Hvis det er tillatt for en alvorlig kunsthistoriker at arbeide sammen legender og ukjendte mesterverker — jeg vilde da si, at den kunstner i Bergen Maria rakte haanden til høit under stukehvælvet, det maa ha været den sære og tungsindige «Mater-misericordiæ-mester». Ikke fordi hans kunst var skjønnere end de andres, heller ikke fordi den var rikere, den var snarere fattigere, men fordi han under sit tunge arbeide hadde evnet at skildre hende mere moderlig og menneskelig, end nogen av de andre hadde formaadd. Derfor er han Maria-maleren fremfor nogen i vor kunst, hvilket selvfølgelig ikke forhindret at Vor Frue ogsaa hjalp alle de andre malere i Bergen, naar det trængtes. Og det trængtes, eftersom Satan gjerne forfølger kunstnere med sine snedige anslag — eller som maleren i legenden uttrykker det: «Du er ophav til alle onde gjerninger jeg har gjort, og du frister mig ofte med onde og stygge tanker, med dem lægger du dig i bakhold for at svække min sjæls styrke og standhaftighet.» Og da var det jomfruernes jomfru, barmhjertighetens dronning traadte til og støttet sine malere, rakte haanden ut og holdt dem, naar djævelen sparket stigen væk, som førte dem op mot det godhetens guddomsbillede, de skapte i sin kunst.



Djævel. Fra Røldaltavlen.

DET MALERISKE I MIDDELALDEREN OG DEN NORSKE MALERSKOLE

Byzants var den tidlige middelalders store kunstby, som Paris var det for høigotiken, Florents for renaissancen. Skal vi søke at skaffe os et overblik over det specielt maleriske i middelalderen, for derigjennem at faa en virkelig bakgrund for vort middelalderske maleri, saa hjælper os ikke de stilistiske forgrundskræfter i Paris og London. Da maa vi længer tilbake, og da støter vi straks paa denne eiendommelige, omstridte og gaadefulde kunstby ved Bosporus. Det er to ting vi straks kan fastslaa. Byzants var under hele middelalderen antikens store konservator, og orienten var byens opland. Herved forklares Byzants's politiske saavelsom kunstneriske stilling og den magt byen gjennem hele middelalderen utøvet.

Hvad betød saa dette rent malerisk?

Det er nu blit mere og mere klart, at ved antikens utgang fandtes der et fuldstændigt impressionistisk maleri. De pompeianske vægmalerier, rester av hellenistisk kunst i Ægypten og Syrien, og adskillige haandskrifter viser med tydelighet dette. De ældste kunstnerisk utstyrte haandskrifter som Josva-rullen i Vatikanet og Genesis-boken i Wien er ren impressionistisk illustrationskunst, likesom en række byzantinske miniatyrer imiterer denne antike teknik. Vi har tydelig her en følelse for maleriske værdier. Man kan forfølge ganske vidtgaaende farveopdelinger f. eks. ved ansigt og hænder. Rødt, gult og grønt er sat ved siden av hverandre i flekker, særlig da den sidste farve, som spiller en stor rolle i byzantinsk kunst. Man arbeidet ogsaa med hvitt i forskjellige toner, violet og rosa, for at opnaa bestemte koloristiske virkninger. Denne antike impressionisme blir trængt tilbake, det var ikke paa dette omraade byzantinismen blir virkelig skapende, men ikke desto mindre støter man stadig paa mindelser herav selv der hvor man mindst skulde ane det.

Dette har flere forskere som har arbeidet med det byzantiske maleri som Kondakoff, Tikkanen, Diehl fremhævet, og i det senere byzantinske miniatyrmaleri ved siden av de strenge aristokratiske stilformer har de set et folkeligt element. Det er den fortrængte antike impressionisme som viser sig. Den er blit en slags folkekunst som lever igjen i religiøse smaabøker som psaltere. I høitidelige byzantinsk paavirkede tyske haandskrifter dukker ogsaa denne arv fra antiken frem, og meget av det hastige i det angelsaksiske, baade i linje og farve kan føres tilbake paa denne folkelig-populære antike impressionisme i Byzants.

Men denne impressionisme var saa at si et synkende element i tidens stil; den hadde ogsaa forbindelser med usikkerheten og formfølelsens svækkelse under den syknende antik og tidlige middelalder. Det vokste ikke straks noget nyt og livskraftig ut av denne retning, og allerede under keisertiden ser vi ved siden av impressionismen en sterk motsat bevægelse. Det er det orientalske som bryter ind. Orienten elsket polykromien, det dekorativt stiliserte, den foretrækker grandezza i gjengivelse av figurer og optrin. Vi faar en heldning mot det heraldiske. Det ceremonielle i sterk stilisering forbundet med dekorativ fylde og farverikdom faar herredømmet i kunsten, kort sagt polykromien vinder over en friere kolorisme. Det brogede, kostbare og exotiske tiltaler mest.

Det orientalske og arven fra antiken skaper den byzantinske stil, og denne skaper saa middelalderens og alle tiders koloristiske storverk, nemlig mosaikerne. De antike forbindelser ligger aapne baade i ornamentik og motivkreds. Ogsaa den antike impressionisme har trængt ind netop her hvor saa meget av orientalismen gjør sig gjældende. Patriarkers lange, hvite gevanter er splittet i grønne, gule og brune partier. Ansigternes inkarnation bestaar av mange toner med hvite flekker. Vi har hoder modellert i blaalige, lilla og røde toner. Vi har i mosaikkunsten det samme som vi møter i de fundne Fajjûmportrætter; man søker at opnaa levende koloristisk virkning gjennem spaltning av lokalfarver.

Mosaikerne spænder over et langt tidsrum, de følger saa at si byzantinismen gjennem hele dens skapende periode. Dens koloristiske utviklingsgang lar sig endnu ikke klart overse, men det grundlæggende koloristiske motiv er en vis klassisk forenkling, hvori der efterhvert utvikler sig en forkjærlighet for det polykrome og exotisk kostbare. De senere arbeider blir koloristisk mere komplicerte og mangfoldige end de tidligere. Og gjennem hele tiden støter man paa impressionistiske elementer. Det viser sig saaledes, og dette fremhæves med styrke, at mosaikerne i St. Markus i Venedig har hat grundlæggende betydning for den koloristiske følelse i det venetianske maleri.

Men deres indflydelse strækker sig længer. Den middelalderske emalje og det middelalderske glasmaleri stammer fra mosaikernes kunst. Men det ligger i disse kunstarters tekniske natur, at det er visse bestemte sider ved den byzantinske kolorisme som der maa bygges paa, og det blir da væsentlig den orientalske polykrome farve, som gjennem de byzantinske emaljer spredes over hele Vesteuropa sammen med de byzantinske stoffer og bøker. Glasmaleriet, som stammer fra mosaikerne, faar i middelalderen en sterk blomstring og indtar en central stilling i den maleriske opfatning. Her har den middelalderske maler stadig kunnet studere farvens og lysets samvirken, dette vigtigste led for utviklingen av koloristisk følelse, og gjennem disse kunstarter faar saa den sterke, polykromt stiliserte, orientalske farvefølelse en almen magt over hele Vesteuropa. Glasmaleriets betydning for utviklingen av den franske malerkunst er saaledes ofte fremhævet.

Ved siden av denne polykrome farvefølelse i emalje og glasfarver, den som saa sterkt behersket tiden, ser vi ogsaa tydelig den gamle impressionistiske — man kan næsten si folkelige farvefølelse, med alt det blandede og brutte, det hastige og overraskende. Det er særlig i bøkerne vi møter dette; det ytrer sig paa mange maater gjennem de lyst bestemte farver, gjennem hvitt spillende ind, og gjennem marmoreringer av høist egenartede virkninger. Figurernes kapper og kjortler gjennembølges av en farvelek, hvis spil synes at hænge sammen med en ny — eller rettere den gamle farvefølelse fra antiken som aldrig helt var død ut i middelalderen. Dette er, om man vil, paa farvens omraade noget av den gjenfødelse av antiken, som vi saa tydelig sporer saavel i ornamentik og skulptur i denne tid. En sterk klassisk bølge gaar nemlig gjennem middelalderen i det 12. aarhundrede og med den fulgte, som det synes, en interesse for en mere nuancert kolorisme end den som kommer til uttryk i den sterkt stiliserte farvefølelse.

Dette understøttes samtidig av en anden bevægelse, som vi tydeligst gjenfinder i miniatyrerne. Disse føres frem av to hovedtekniker: et dækfarvemaleri og en fjærtegning med lavering. Den første teknik var fornemmere og tjente høiere kunstneriske opgaver, den anden bevægeligere og hadde en mere illustrativ karakter. I den tidligere middelalder traadte pennetegningen tilbake for dækfarvemaleriet, men det er ikke tvil om, at netop det lette illustrative i løpet av det 13. aarhundrede spiller større og større rolle. Dette baner vei for realisme, friere opfatning, en mere malerisk flot stil med en akvarelagtig lethet over farven.

Som tidligere fremhævet har sikkerlig England hat stor betydning for utviklingen av den middelalderske farvefølelse. Vi saa her, hvorledes det trak og rykket i den gamle høitidelige byzantinske linje, hvorledes den var blit nervøs og urolig. Det samme møter vi i farvefølelsen.

England har ogsaa rent malerisk en merkelig forbindelse med Byzants, som kan forfølges gjennem aarhundreder. Det vilde føre for langt her at gaa nærmere ind paa disse spørsmaal, men vi har foruten et emaljeagtigt maleri som virker med mosaikernes exotiske tyngde, ogsaa en impressionisme av heftigste slags med eiendommelige og opløsende elementer. Det er dette folkelig byzantinske som lever et underlig febrilsk liv i angelsaksiske og normanniske klosterskoler, og faar et nyt præg av et ungt folks kunstneriske temperament.

Vi mener saaledes med Vitzthum, at England er den sidste kilde for utviklingen av den gotiske stil i maleriet. Og en række av de faktorer, som bidrar til frigjørelse av maleriske kræfter i middelalderen, maa søkes paa de britiske øer. Det er, som man ser, gjæring, og man sporer paa flere omraader adskillig som tyder paa opløsning av den gamle polykrome farve, og at nydannelser kommer tilsyne som gjør en friere utvikling mulig. Men intet faar man gratis, og sprængningen av den gamle farve vil si en svækkelse av maleriets monumentale holdning. Men det var en nødvendig frigjørelse, forat malerkunsten skulde kunne naa fra halvmørket ut i fri luft. Det falder lys fra to tidsaldre over det 13. aarhundredes maleri, de spiller mot hverandre og kaster et eget skjær over mangt og meget i tidens produktion. Ogsaa vor malerkunst faar herav sit præg, og dens eiendommelige stilling i kunstens historie forklares av denne brytningstid med noget nyt som fødes.

En enkelt ting, fotografiets benyttelse under studiet av stilen, har bragt formen i forgrunden under bearbeidelsen av kunsthistorien og dette har lagt nye sider og synspunkter frem. Vi mener at ved kommende arbeider sikkert farvefotografiet vil bli det nye, som endnu skal utdype en række problemer som her kun er antydet og som fremtiden i hele sin bredde vil ta op til behandling. Da vil samspillet i middelalderen mellem den antike impressionisme og den orientalske polykromi bli et av spørsmaalene, som vil faa en fyldig utredning, — stofmarmoreringen, impressionismen, kolorismen som brytes mot orientens rene farvefølelse.

Naar vor malerkunst satte ind, skulde den maleriske problemstilling staa omtrent saaledes. Tidens smag laa for det arkitektoniske og plastiske, og i maleriet stod den dekorativ-lineære stil i forgrunden. Men forskjellige kræfter sprængte paa, og den gjæring dette fremkaldte, vil vi ogsaa med tydelighet gjenfinde i vort maleri.

Av det klassisk-byzantinske maleri med impressionistisk farvefølelse har man hittil her i landet blot fundet faa rester. Det er engelen fra Røldal med den graablaa kjortel, hvorpaa hvite streker og prikker er kastet ind, en gul kappe med gulhvite streker. Det hvite følger de sorte streker og fremkalder ved sin kontrastvirkning et forsterket farveindtryk. Her har vi et godt litet eksempel paa den omtalte gjæring i farvefølelsen som beror paa ældre følelser, og som vi tror gaar ind som et vigtigt led i malerkunstens utvikling i det 12. aarhundrede. Engelen fra Horg har ogsaa i al sin primitive form denne romansk-klassiske kolorisme med farveflatens opdeling. Paa en overordentlig interessant maate kommer dette frem i et evangeliar fra Horne i Nationalmuseet i Kjøbenhavn. I helgenrækken staar St. Olav nævnt. Arbeidet er engelsk paavirket, men av den art at det kan tænkes forarbeidet i Norden. Danmarks rike og eiendommelige romanske kalkmaleri, som svinder i det 13. aarh., har dekorative motiver, særlig palmetten, der degenererer paa en maate vi finder igjen i evangeliarets ornamenter. Likeledes vil en viss beslegtet mangel paa koncis stilfølelse paatræffes begge steder, kort sagt, meget taler for dette koloristisk interessante arbeides nordiske, kanske danske oprindelse uten at jeg dog endnu tilstrækkelig kjender materialet. Her har vi netop disse lyse, brudte gouachetoner, denne eiendommelige marmoring av klædedragten i forskjellige farver, med andre ord, vi møter en smag som staar i motsætning til den stiliserte farvefølelse. I sommer har jeg ogsaa hat anledning til at se resterne av svenske kalkmalerier i Kaga ved Linköping. Ogsaa her har vi noget av den samme farvefølelse, en douce, lys og nuancerik, hvis aner nedover i tiderne det vil være av betydning at faa fastslaat. Hvor utbredt denne farvesmak har været i Norge, kan vi ikke uttale os om, men disse rester fra Røldal og fra Horg viser at gjæringsstoffet var naadd op til os.

Vi skal nu se hvorledes en hel skole, nemlig den i Oslo, lar disse problemer ligge og isteden gjennem sin første mand arbeider polykromt —, mens Bergensskolen med iver dyrker kolorismen og tar de spørsmaal, som hænger sammen hermed, op til kunstnerisk behandling.

Det er eiendommelig, at vor kunst likefrem starter med to koloristisk forskjellige skoler. Osloskolens grundlægger, Hitterdalsmesteren, arbeidet polykromt i samme forstand som tidens billedhuggere gjorde det. Det er den enkelte farves glans det gjaldt at faa saa straalende frem som mulig. Farverne levde hver for sig i sin gamle symbolske styrke saa at si et eneboerliv for Guds øie og opvakte gamle, primitive følelser og fornemmelser. Vi har det lidenskabelige røde — ildens og blodets, passionshistoriens farve. Det røde forlangtes likefrem ved fremstilling av Kristi lidelse, hvad Eids-antemensalet er et minde om. Mot det røde lever det rolige, alvorlige blaa, længselens og troskapens, himmelens og havets farve, romantikernes. Det grønne er haabets, vaarens og orientalernes farve. De regner den for den roligste, «den befrier uten at ophidse», mens det gule er muntert og livlig, litt koket og letsindig. Guldet derimot gir alle farver øket glans, gjør dem sjeldne og fornemme. Denne art kolorit er virkelighetsfjern og stræber absolut ikke mot naturalistisk gjengivelse. Vi har saaledes stadig guldskjæg og guldhaar. Her er den typisk stiliserte kolorit; det dreier sig om en kunstnerisk uttryksmaate som tillater sig paafaldende forandringer av det naturlige for at opnaa bestemte virkninger. Enkelte ting arbeider kunstnerne sterkt frem paa trods av naturen, andre undertrykkes. Koloristisk er Hitterdalsmesteren i sine prægnante farver en ren middelaldersk heraldiker — ogsaa i sin tegning forresten, saaledes at hans evangelistsymboler kunde staa som merker der skinnet lang vei. I virkeligheten er hans farver de mest episke vor kunst har frembragt, man synes næsten foran hans tavle i det fjerne at skimte noget av emaljefarvernes glans. Hans betydning maa dømmes efter den store indflydelse han øvet. Gjennem hele den senere Osloskole merker vi stadig, at der betales tribut til den gamle mester i form av direkte paavirkning, hvilket vel er den vakreste form for ærbødighet, som en yngre generation kan vise en ældre. Av hans apostelhoder skal vi mindes den vakre gammeldagse Petrus med de rødlig optrukne linjer. I baglernes gamle klerikale rede som bisp Nikolas's samtidige og hvorfor ikke som hans ven, synes vi at se Hitterdalsmesteren for os som en maalbevisst klosterbror der dyrker sin kunst og sin farve med dogmatisk kraft og med gammeldagse krav.

I kong Haakons residensby møter vi som Hitterdalsmesterens samtidige Ulvikmesteren, Bergensskolens grundlægger — ogsaa han med et religiøst repræsentationsbillede. Men hos ham er det ikke længer den heraldiske eller polykrome farve som interesserer. Det gjælder snarere at faa en alsidig kolorisme ind i maleriet, vise hvor mange farver tiden nu mestret. I motsætning til Hitterdalsmesteren virker han som en laugs-utdannet fagmand, som med sine farver vil gjøre reklame baade for sine egne kundskaper og for alle de skiftende koloristiske rikdomme, verden var fuld av. Ikke intensiteten men rikdommen var det han vilde gi uttryk for — alle middelalderens farver, de rene saavelsom de brutte, lar han spille paa apostlernes dragter: det lysende himmelblaa, det høirøde, det kirsebærrøde, det dypgrønne, det graablaa, det violette — ja, ogsaa det i gult gaaende hvite. I karnationen har han lyse partier særlig over panden, med mørkere partier ved haarroten, omkring øinene brune partier. Tegningen er rødbrun. Det sorte følte han virket for markert. Kort sagt, Ulvikmesteren er et typisk barn av det 13. aarhundrede med alt det vaaknende som præger denne tid. Han er en verdslig kolorist, og dette skjænker han i arv til Bergensskolen. Den fortsætter ogsaa i hans linje, under det at nye kræfter trær til.

Den intensitet i farven, som Ulvikmesteren mistet gjennem mangfoldigheten og rikdommen i sin kolorit, søkte igjen Kinsarvikmesteren at faa arbeidet frem. Han forenkler Ulvikmesterens farveskala, men til gjengjæld stemmer han farverne høiere op. Det murrøde har han faat blodrødt, det sjøgrønne gir han en sterkere klang — ogsaa det kirsebærrøde. Han har en udpræget forkjærlighet for det effektfulde i farven med sterke motsætninger. Han stykker ogsaa billedet koloristisk op og later enkelte farver optræde i smaa partier. Disse smaa enkeltpartier virker næsten imellem paa gammeldags middelaldersk vis, som stener i et smykke. Ved korsfæstelsen gaar en rød og en brun stige sammen med det grønne kors ind i billedet blandt de optrædende figurer og øker dets litt exotiske farvevirkning. Foruten indramningens sterke farver spreder englevingerne en koloristisk eventyrfantasi over guldgrunden med sit regnbueagtig avstemte røde, blaa, grønne og gule. Hans største rent koloristiske indsats er modelleringen gjennem lys og skygge. Her fører han kraftig ut, hvad Ulvikmesteren allerede hadde antydet. Det er visse farver han særlig elsker at modellere i, det kirsebærrøde og det lyseblaa, ikke det murrøde og mindre i det grønne. Ved denne sin modellering kommer han i strid med den sorte linjestil, en strid som vi med interesse videre skal følge inden skolen. Ansigterne er oftest rødbrune optegnet, et enkelt sort, og Petrus paa en eiendommelig maate blaalig. Kinsarvikmesteren bygger paa Ulvikmesteren som han stod nær, det er i denne mesters farveforraad han har hentet midlerne til sine koloristiske effekter. Han saa disse farvers magt, og han vilde bruke dem. De staar der nu formelig og dirrer paa kridtgrunden og virker som hidsige repliker i et ordskifte. Han er bevisst en farvens dramatiker.

Den overordentlig pointerte maate, hvorpaa Kinsarvikmesteren fremsatte sine koloristiske anskuelser, hadde sammen med Ulvikmesterens rikdom stillet disse spørsmaal i forgrunden i den bergenske malerskoles utvikling. Man spør med en viss nysgjerrighet sig selv: Hvad vil nu komme? Reaktion og tilbakefald til den gamle polykromi, som allerede Kinsarvikmesterens intense enkeltfarve var inde paa, eller en ny utvikling? Det er her mulig vi mangler mellemstadier. Imidlertid møter vi i Mirakelmesteren en maalbevisst kunstner, som skal gjøre en rik og vigtig erobring for Bergens farvefølelse i middelalderen. Den opgave som Mirakelmesteren og den retning han tilhørte, stillet sig, var med bibeholdelse av de opstemte intense farver at faa frem en harmonisk virkning. Med andre ord: Mirakelmesteren stillet sig som program at kultivere farven. Selv om det er langt fra en middelalders-kunstner til Whistler, som imellem blot kaldte sine billeder harmonier i graat eller i lilla, saa har det dog foresvævet vor mester noget i retning av at faa stillet farverne harmonisk sammen mot en grundakkord. Paa gult, guld og sølv bygger han sin tavle op og stemmer deri ind rødt omkring et dypgrønt midtparti. Farverne har en rikdom paa overgange, som alle er stemt sammen ved en enestaaende kunstnerisk disciplin. Gjennem sit tonemaleri gjør han det mesterstykke at overvinde al den gotiske arkitekturs filigran og faa billedet til at virke som et harmonisk hele. Uten denne mesterlige samstemte kolorit vilde denne tavle med de opstemte farver og den ophakkede arkitektur virket som et næsten futuristisk billede. Daleantemensalet er et arbeide med tydelig stræben mot at fremlægge en retnings program i monumental form. Det virker som et av de centrale arbeider i en periode, men retningens improvisation har vi i antemensalet fra Nes. Interessant er her at se, hvorledes han ordner sig for at faa stemt sammen de forskjellige grønne, røde, blaa og sølvgraa farver. Denne gang var opgaven lettere. Farverne er tynde, eier saaledes ikke den gamle lyskraft, deres individuelle styrke er svækket. For saaledes at stemme dem harmonisk sammen er det som man under alle de tynde farver skimter den hvite undergrund, næsten som moderne malere, der later lærredet staa igjen og virke sammen med farvene. Hele billedet synes som en slags farveimprovisation med tynde farver avstemt og samstemt, — en gotisk kulturkolorit let og glimrende, men med alle de farer for fremtiden som denne retning indebærer, — særlig farerne for det litt vel luftige og akvarelagtige over farven.

Mirakelmesterens karnation paa Daletavlen er meget omsorgsfuld med vel avstemte røde kinder og læber — ofte ogsaa med rødlige konturstreker, utvilsomt for at disse naturlig skal gaa sammen med ansigtsfarven. Et par av krigerhoderne har sterkt utviklet modellering uten strek; særlig gjælder dette skyggepartiet ved næsen og øinene.

Det næste skridt gjør saa Legendemesteren. Vi karakteriserte ham tidligere som naturalist, naturalist i opfatning av mennesker, naturalist i ornamentet. Se de karakteristiske krabber paa hans bue over Maria. De er blit til naturlige blade som vokser frem paa arkitekturen. Han er en munter, livsfrisk og mangfoldig kunstner. Hvad betyr saa denne hans naturalisme for den bergenske kolorit? Som den artist av Guds naade han var, er det i centrum av den naturalistiske farvefølelse han tok fat. Han begyndte med lyset. Ingen har som han arbeidet med lysets virkninger paa farven. Vi har de store belyste flater og de smaa skarpt belyste flekker. Allerede Kinsarvikmesteren arbeidet med dette og søkte at drive den gamle middelalderske linje ut i konturen. Paa en helt overlegen maate har nu Legendemesteren her tat skridtet fuldt ut — saa langt, at man næsten i ham synes at se den første naturalistiske maler. Og de belyste partier er ikke bare nuancer av samme farve; der kastes nye ind, rent gult staar paa de røde stoffe. Ogsaa i karnationen — hvor han iøvrigt ikke er kommet forbi Mirakelmesterens længst fremskredne behandling av ansigtet — har vi gult og hvitt ganske kraftig kastet ind baade paa hud og paa haar. Et par streker markeres med gult.

Det er i samtidig kunst ofte umulig at bestemme, hvorledes lyset er faldt ind i et billede. Der findes likefrem desperate lysindfald, som kommer av, at man arbeider med faste formler, som overføres, uten at man tænker paa, om de passer i nye forhold. Man maa ofte forutsætte motsat lysindfald i samme billede, og denne lysbehandlingens unøiagtighet gjør det omtrent umulig at bestemme selve straaleretningen. Med andre ord: der arbeides efter et formelt lysskema. Her er det saa vor realist har grepet ind. Selvfølgelig eier han ikke det fond av oparbeidet erfaring som en moderne maler arbeider med, hans skygger klæber sig endnu til de gamle ophævede linjer, og lysets spil mestrer han ikke. Men han har brutt med skemaet. Lyskilden paa hans billeder er ens, selv om han forsømmer konsekvent at gjennemføre lysindfaldet over en figur. Koloristisk utnytter han dog utmerket de belyste partier, skaper liv og motsætninger. Som Kinsarvikmesteren er han en farvens dramatiker, som Mirakelmesteren søker han at skape koloristisk harmoni over billedet, som naturalist arbeider han med lyset som farvekilde. Han er en av stamfædrene til det naturalistiske maleri.

Den linje vi her har fulgt i utviklingen av den bergenske koloristiske følelse, er helt enkelt noget av det glansfuldeste i vor kunsthistorie, og vi ser her et utslag av en verdslig kunstopfatning som rykker ind i høimiddelalderens kirkelige kultur. Vi har søgt at sætte denne i forbindelse med Haakon Haakonssøns hofstil i Bergen, som vi mener har holdt sig under hans efterkommere aarhundredet ut. Til sidste fjerdepart av aarhundredet sætter vi Mirakelmesterens og Legendemesterens kunst. Men parallelt med denne utvikling gaar der ogsaa en anden i Bergen, en konservativ. Jeg negter ikke for, at jeg her tror at se en geistlig kunst, som en slags motsætning til den av hoffet fremelskede verdslige smak. Kirken er i sit væsen konservativ og kræver ogsaa dette i sin kunst. Dog motsætningerne mellem de forskjellige grupper malere har ikke været større, end at de som staar geistligheten nær, stadig har latt sig paavirke av sine verdslige kollegers merkelige indsatser. Dette gjør, at denne konservative kunst ikke danner nogen «fossil» epoke, men en med liv og bevægelse. Ogsaa her naaes enkelte sjeldne høider i vor middelalderske kunst.

Den lille tavle fra Fet viser denne retning i hele sin tidlige ædle enkelhet. Levnetsmesteren har i den ødelagte Hammertavle git stilen et storartet uttryk saavel i form som i farve. Med faa kunstmidler har denne mester arbeidet, men netop denne ædle enkelhet gir hans figurer en egen tiltrækning. Over ansigter som over farver har vi en viss høitidelighet, et dypt alvor. Han synes at være en fornem natur med et drag mot det ceremonielle. At han ingen forbindelse har med Kinsarvikmesterens lidenskabelige kolorit, siger sig selv, heller ingen interesse for de «verdslige» lyseffekter som kastes ind i farven. Ønsket man motsætninger, var det nok at stille de kappeindhyllede skikkelser i kontrærfarver mot hverandre — det blaa og det purpurrøde. Men foruten sit formsprog saa har han lært en ting av den nye tid som ogsaa stemte med hans egen følelse, nemlig farvernes harmoniske samvirken. Her bryter han med den gamle polykrome opfatning av farvernes individuelle optræden. Men medens Mirakelmesteren dristig satte hele farveskalaen ind og stemte sin kolorit op, saa skaffet vor mester sig harmoni ved at stemme alt ned. I de dype farver føler han sig tryg. I karnationen forenkler han. Hoderne tegnes flatt op, kun en fin svak rødme farver de aristokratiske ansigter. I dette avstemte billede har arkitekturen bragt liv ind ved en vis gammeldags polykromi. Dog har den rike benyttelse av sorte linjer holdt billedet i den beherskede stil, hvori han ønsket at optræde.

Intet viser bedre rikdommen i den bergenske malerskole end at selv denne konservative retning faar sin moderne kolorist. Mater Misericordiæ-mesteren søker ned i de gamle dype farver. Hvad han har villet, er klart, nemlig at løfte den gamle dypstemte farvefølelse over i den nye tid og late den faa en ny glans ved at arbeide ind den moderne kolorisme.

Han later lyset spille ind i de gamle tunge farver, om ikke like dristig, saa dog like konsekvent som Legendemesteren, hvite linjer følger eller avløser de faa sorte, som endnu lever igjen i hans kunst. Der kastes nye farver ind, rigtignok en dyster gul, men dette gir en egen stemning over enkelte partier, som ikke vort maleri tidligere har hat. Ansigtets konturer trækker han op med kjøtfarvede streker. Vi har i det hele tat her en tydelig forbindelse med Levnetsmesteren. Det er over hans kunst et forsøk paa at forsone det nye med det gamle, paa samme tid som dog det gamle eier den største magt over hans sind. Det er over ham noget grublende, som har git hans farve en egen mystisk dybde. Imellem synes man næsten her at se noget visionært, noget som peker langt ut over hans egen tid.

I forhold til denne merkelige koloristiske utvikling har de andre skoler intet tilsvarende at fremvise. Efter Hitterdalsmesterens polykrome farvefølelse kom mester Ignotus, som nærmest synes at dyrke linjen i hele dens middelalderske magt. Nu maa vi huske paa, at linjen var gotikens naturlige haandskrift. Det er den som forbinder maleriet med tidens moderkunst: arkitekturen. Naar linjen synker og svækkes, saa rammes traditionen, og personligheten arbeider sig frem. Istedetfor fællesstilen kommer stilen, hvori den enkelte skiller sig ut. Det ene begrep ødelægger det andet. Jo mere selvstændig maleriet utvikler sig, desto løsere blir forbindelsen med de andre kunster. Og stilens sprængstof er det maleriske, flaten som dækkes med farver. Saa længe dette sker polykromt, med de rene, lysende elementærfarver stillet mot hverandre, forbundet ved strekens sorte linjer, beholder stilen sin monumentale karakter. Det er, naar farverne sterkere og sterkere individualiseres, indgaar nye forbindelser og kombinationer, faar overgange i graderet lysstyrke, det er da at muligheten skapes for illusionistiske virkninger. Derfor blir Osloskolen med dens utprægede byggen paa linjen den gamle stilopfatnings faste borg. Her utviklet maleriet sin kalligrafisk-dekorative karakter i en slags sammenhæng med skriften. Naar den gamle polykrome farvefølelse svækkedes, sættes intet nyt ind. Det er intet tilfælde, at den eneste bevarte rest av mester Ignotus's arbeide er et graamaleri mot en tør murrød bakgrund. Det graalige gaar ogsaa igjen i Aalsmalerierne. Det syntes at minde litt om pergament, hvorpaa linjens sorte tegn virker kjendt og behagelig. Passionstavlens mester fra Tingelstad, der er inde paa den harmonisering av farven, som i Bergen opstod paa grundlag av en opdreven kolorit, laver et tonemaleri i grønlige farver, men uten noget forsøk paa at la lyset spille ind. Han bygger op et harmonisk maleri paa den uskyldigste av alle farver, den grønne, og sætter litet ind, hvorfor ogsaa han koloristisk set vinder litet. Linjen er og blir det centrale i Osloskolen.

Noget anderledes stiller det sig med skolen i Nidaros. Den satte ind med Børseskogntavlen, et billede av den mest markerte polykrome styrke, hvor hver enkelt farve lyste stilisert og avgrænset for sig. Tidlig har Bergensskolens straalende kunst virket heroppe. Eidsantemensalet, som skriver sig fra erkestiftet, viser dette. Ulvikmesterens brutte farver, de tynde og halvt akvarelagtige, fører han ind. Vi har det blaagraa og violette med smaa nuancer i gulhvitt og rødviolet. Modellering med lys og skygge bruker han ikke. Det er et tonemaleri i rødt, som har foresvævet ham, og han bygger hele billedet op paa denne passionsmotivets specielle farve. Tunge blodrøde farver indrammer fremstillingerne, murrøde er de dekorative motiver som forbinder rammeverket, og selve Kristi legeme er hvitt, naar han er den seirende Kristus ved nedfarten til Helvede og ved opstandelsen, ellers blodrødt.

Det samme rødlige grundmotiv møter vi i Olavs-antemensalet fra Trondhjem og Nedstryn-antemensalet, begge arbeider koloristisk mindre betydelige. Det er her noget provincielt og usikkert over farven. Nedstrynmesteren er næsten en samler paa alle middelalderens forskjellige farver, og alle strømninger kan saa at si avlæses paa hans kunst. Vi har polykrome farver, vi har kolorisme, vi har lys- og skyggevirkninger. Det er noget primitivt og paa en gang noget overordentlig alsidigt over ham, medens en bestemt koloristisk vilje mangler. Jeg har derfor tænkt mig ham komme fra Trondhjem, hvor vi har set gammel farvefølelse og bergensk kolorisme repræsenteret, og at vor mester saa i Bergen yderligere forvirres av skolens nye koloristiske rikdomme. Legendemesteren har han lært av, men mangler hans koloristiske vid, Mater Misericordiæ-mesteren har han kikket paa, men mangler dybden av hans farve. Han er den fornøieligste fortæller i vor kunst, det er noget av dette vi ogsaa møter i hans kolorit. Han vil fortælle om alle de farver han kunde lave, alle de mestere han hadde studert, alle de tavler mellem Trondhjem og Bergen han hadde avluret koloristiske hemmeligheter. Men derfor mangler ogsaa det centrale, og hans farver har noget av prøvekollektionen over sig. Vor mester har sikkerlig været meget benyttet og meget populær. Og vi hører ham endnu fortælle — koloristisk væsentlig om andre.

Selv under den bergenske indflydelse beholder Trønderkoloriten en viss primitiv tyngde. Man kan si at det polykrome underlag skimtes gjennem en koloristisk overmaling, og dette binder til en vis grad den ældre og yngre skole sammen. Trods væsenforskjel er der forbindelse mellem Børseskognkoloriten og Nedstryn- og Olavstavlen, og vi ser her en trøndersk tradition. Nordfjord hører ogsaa kunstnerisk mere sammen med Nidaros end Bergen, og Stryntavlen kan ogsaa derved naturlig komme ind under trønderskolen.

Et bevis paa, hvor nær knyttet til kongehuset den koloristiske malerskole i Bergen maa ha været, ser vi i den forvirring som her indtraadte, naar kongehuset flyttet ned til Oslo. Det er tydelig at med hoffet flyttet ogsaa nogen av kunstnerne ned, og den gamle linjestil i Oslo fik en kjending av de nye værdier som var vokset frem i malerskolen i Bergen. Vi oplever nu det eiendommelige, at Oslo malerskole arbeider med bergenske motiver og bygger paa koloristiske problemer, hvis oprindelse maa søkes hos de bergenske malere.

Bergensskolen derimot, forlatt av hoffet, optar Osloskolens gamle programpost, linjen, og skaffer denne en eiendommelig efterblomstring. Er det en konservativ geistlig smak som atter tar overhaand? Det er endog mulig ogsaa at tænke sig en direkte paavirkning fra Oslo. Vi vet at en Oslomester har arbeidet paa Vestlandet, men paa den anden side optræder denne linjestilens reaktion med en saa merkelig paagaaende heftighet, at man næsten synes at se sterke lokale motsætninger som gjør sig gjældende, og som nu træder frem i dagen efterat de store mestre er borte. I tavlen fra Tønjum forkyndes linjen og den polykrome farve næsten skingrende høilydt, mens Mariamesteren fra Nes har slaat tonen noget ned; han indrømmer i sin behandling av ansigtet og dets karnation villig, hvad han skylder skolens store kunstnere. Men for mestrenes koloristiske indsatser hadde de ingen følelse. Ut av denne litt golde opposition søker Samnangermesteren at føre Bergensstilen, og han gjør endnu et fremstøt, det sidste Bergensskolen magter. Han arbeider med skyggepartierne istedenfor med de belyste og søker ved stadig at stykke den sorte linje op at frembringe en impressionistisk virkning. Hvad de andre opnaadde ved raffinert belyste partier, ved fine farveovergange, vilde han søke at faa frem gjennem sin «sortekunst». Ved denne sin koloristiske tendens søker han forbindelse med de store bergenskunstnere, tiltrods for at han bygget sin kunst op paa reaktionen likeoverfor mestrenes største kunstneriske erobringer.

At denne reaktion ikke var uten berettigelse, viser de litt utvandede koloristiske arbeider som bygger paa de store Bergensmestres kunst, og som en møter i Trøndelagen og i Oslo. Her kommer de farer som den akvarelagtige kolorisme førte med sig, og som vi tidligere har omtalt, tydelig frem. Det er i virkeligheten noget ganske fornemt i denne Bergensskolens avslutning. Den synes at peke hen paa, at man foretrak reaktion fremfor at se sine store kunstneriske indsatser i utvandet form.

Det koloristiske samspil mellem Østland og Vestland møter vi i Oslo først i Øietavlen. Denne polykromt arbeidende konservative mester, hvis kunst med sikkerhet naar over til Vestlandet, har som en kostelig anakronisme optat et intenst arbeide med karnationen efter vestlandsk mønster. Simonsfiguren eier en koloristisk iver som stikker av mot billedets øvrige litt haarde polykromi. En koloristisk oase i den litt konservative Oslostil. Det er med en fanfare Bergensproblemerne holdt sit indtog i Oslo, og vi kan forstaa hvor høit den maa ha lydt, naar selv en saa tung og konservativ herre som Øiemesteren anser det nødvendig at være med paa noterne. Den senere kongelige hofstil i Oslo spiller dog snart mellem en vis avveiet international fransk stil, og en mot barok heldende bergensk stilfølelse repræsentert av Legendemesteren. Koloristisk har disse arbeider efter vort nuværende kjendskap mindre interesse. Da polykromien sprængtes, synes Oslomestrene at ha mistet sit maleriske fotfæste og svinger i Ulnestavlen henimot et rent akvarelagtig tonemaleri, indrammet av skarpe konturlinjer. Oslostilens to ytterpunkter, som betegnes ved antemensalerne fra Bø og Ulnes, spiller saa i flere arbeider, og vi har om disse kunnet gruppere andre, saaledes baade «Haakon V's bibel» og hans lovbok. Mellem disse er ogsaa tydelige forbindelser, likesom lovboken ved siden av den fuldt utviklede linjestil og koloristiske følelse har flere konservative træk som maa sættes i forbindelse med den ældre linjestil i Oslo. Tilslut gir den islandske tegnebok et næsten samlet billede av alle de strømninger som brytes i Haakon den V's hofmaleri og i tiden efter. Fra disse helt nordiske utviklingslinjer kan ogsaa naturlig Råda og Björsäter sees. Sikkert spiller ogsaa noget lokalt ind, men at finde netop Osloskolens intimeste og vanskelige stilproblemer prægnant fremsat i to typiske svenske arbeider, taler i allefald tydelig for Oslo-ideernes expansion. Koloristisk har dog vor kunst med Bergensskolen uttalt hvad den hadde paa hjertet. I Oslo blev det stilproblemerne som interesserer mest, og efterhvert tørker kilderne ind. Man skulde muligens kunne tænkt sig at stilens overflytning til et nyt land skulde bli begyndelse til en sterk fornyelse. Den renaissance vi speidet efter paa norsk grund, skal dog heller ikke det iøvrigt meget interessante og værdifulde svenske maleri frembringe. Forsaavidt er betegnelsen av Råda kirke som Sveriges Capella dell' Arena like flot som mislykket. Det er en avslutning vi studerer i Råda — en straalende og festlig, men dog en avslutning, og i Björsäter slutter den høigotiske linjeføring, som i saadan forunderlig rigdom har spillet ind i Oslokunsten, med ogsaa der at tendere mot den gotiske barok.

Vi saa i mosaikerne og i Giottos fresker middelalderens to store og mægtige kunstneriske høider. Men der findes ogsaa andre, endnu kun delvis kjendt. Mange er dog de forskere som i de senere aar har søgt at bane vei og skaffe lysning, hvor der før var uveisomt og ukjendt land. Det er en høide i den middelalderske kunst vi her har undersøkt. Vi har kastet blikket mot de andre topper, og vi har forsøkt at bestemme vor høides beliggenhet og forhold til de andre.

Jeg er fuldt opmerksom paa, at vort materiale er svigtende. Vi har i middelalderen hat ca. 1200 kirker. Vi saa, at selv smaa bygdekirker som Aardal har eiet hele tre antemensaler foruten malet himling, og like mange antemensaler eiet Tingelstad kirke. Hvad har saa ikke de store kathedraler eiet? Selv om ikke alle landets kirker har været utstyret med malerier, saa har andre hat saa mange flere, saaledes at det neppe er for dristig at anta, at landet i sin velmagtstid har eiet over 1200 malerier spredt rundt om i kirkerne. Av disse eier vi 32 antemensaler igjen, 2 malte helgenskapsbilleder, 4 større malte serier samt rester av et dekorativt takmaleri og et paa væg. Desuten to større serier, som kun kjendes i gjengivelse. Det er ikke meget, og de store huller i materialet føler vi. Vort middelalderlige maleri har eiet betydelige kunstnere vi nu ikke kjender, og arbeider er gaat tapt som kunde lagt klart i dagen indsatser vi nu kun aner os til.

Vanskeligheterne ved undersøkelsen har saaledes været store, og ingen ser disse lettere end den som ærlig søker at trænge ind i materialet. For os har det særlig været om at gjøre at faa trukket op de almenne linjer i vort maleri, søke at stille problemerne frem og efter evne faa disse belyst. Vi har likeoverfor «avhængighetstheorierne» vogtet os for at komme med altfor exakte uttalelser, da vi mener, at en saa rik og sterk kunst som datidens norske paa væsentlige punkter utviklet sig efter sin egen indre logik. I sproget har man ved at trække ind i altfor exakt form fjerntliggende likheter bragt den «sammenlignende sprogforskning» i miskredit, hvad f. eks. avdøde professor Torp reagerte mot, og han søkte at løse vanskelige problemer ut fra et sprogs egen indre logik. Noget lignende er her fristet. Det er vor som sagt lokale kunst, dens egne love, indre logik og utvikling vi har søkt at utforske, selvfølgelig mot den utenlandske bakgrund. I al kunst, hvad enten det er moderne eller vikingetidens ornamentik, eller gudbrandsdalsk træskjæring, findes der en logik og en stilens psykologi, som vor forskning dypere og dypere maa søke utnyttet. Og det gjælder kanske netop der hvor kilderne er sparsomme.

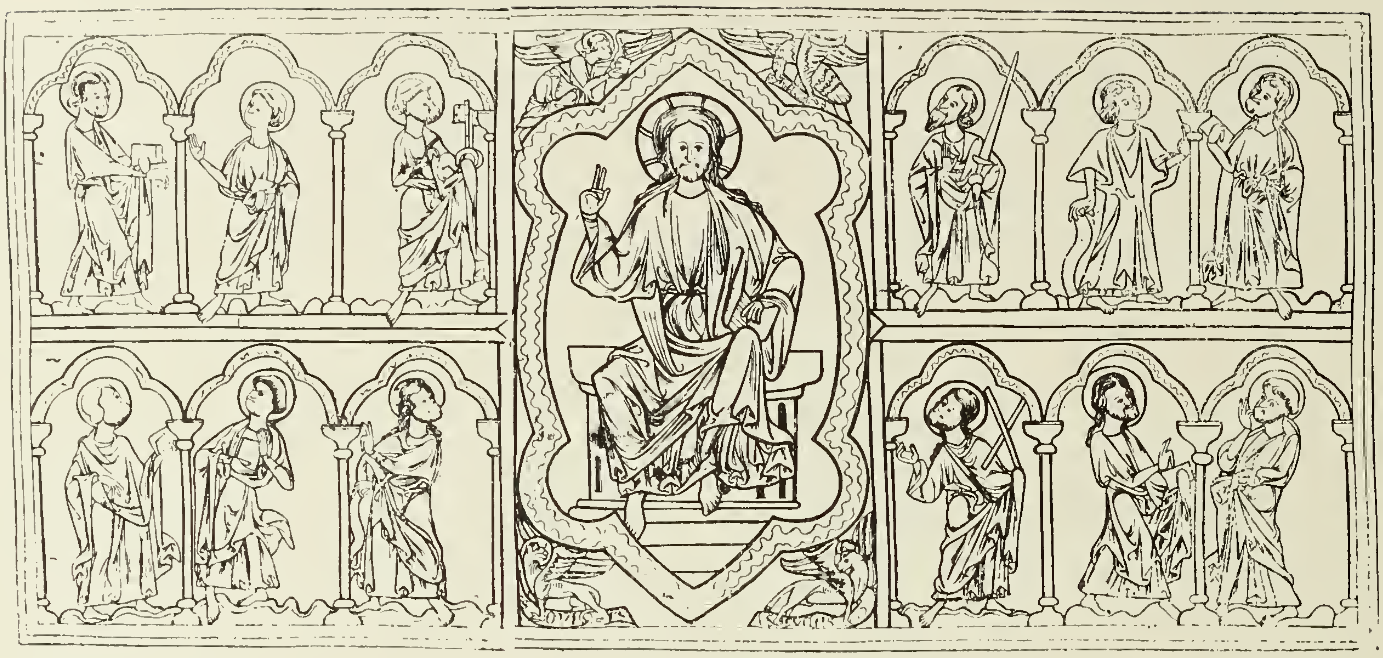
Skulde vore resultater synes enkelte for dristige, og det er let tænkelig, saa indrømmer vi villig, at her er et av de omraader, hvor det foreliggende historiske materiale er saa knapt, at det maa utnyttes til det ytterste for at faa sammenhæng, for overhodet at foreta den synthetiske behandling, som har foresvævet os. Man ser da ogsaa hvorledes man paa andre omraader, hvor kilderne er faa og sparsomme, maa drive sin sporsans og sin kombinationsevne til det ytterste for at finde nye utgangspunkter og om mulig avlokke kjendte kilder deres skjulte hemmeligheter. Paa den anden side maa man huske paa, at vi har hat et authentisk og kunstnerisk høitstaaende materiale, hvilket igjen vil si, at vi her i særlig grad har at gjøre med omraader, hvor en kulturs aandelige kræfter spændes og samles. Og det er klart at likeoverfor høitstaaende kunst kan der gjøres mere vidtgaaende slutninger, end hvor det gjælder almindelig haandverks mæssig arbeide. Ti det er nu engang saa, at det er fra høiderne man faar det videste utsyn. Og derom kan der ikke være tvil, at den norske malerkunst betegner en merkelig høide ikke blot i vor egen, men ogsaa i hele kunstens historie i middelalderen.

Intet viser bedre vor malerkunsts nære forbindelse med kongeætten end at de deler skjæbne og gaar samtidig ut av vor historie. Ogsaa dette viser at man ikke maa se vor malerkunst som et isolert fænomen. Den var et led i Haakon Haakonssøns maalbevisst anlagte rikspolitik: Norge paa høide med de store kulturstater. Og saa sterkt fremsættes dette program, at det blev rettesnor for tre slegtleds arbeide i vort land. Skulde man lære noget av denne vor gamle kongelige politik saa skulde det være: Ingen sterk stat uten en maalbevisst kulturpolitik, ingen maalbevisst kulturpolitik uten myndig kunst.

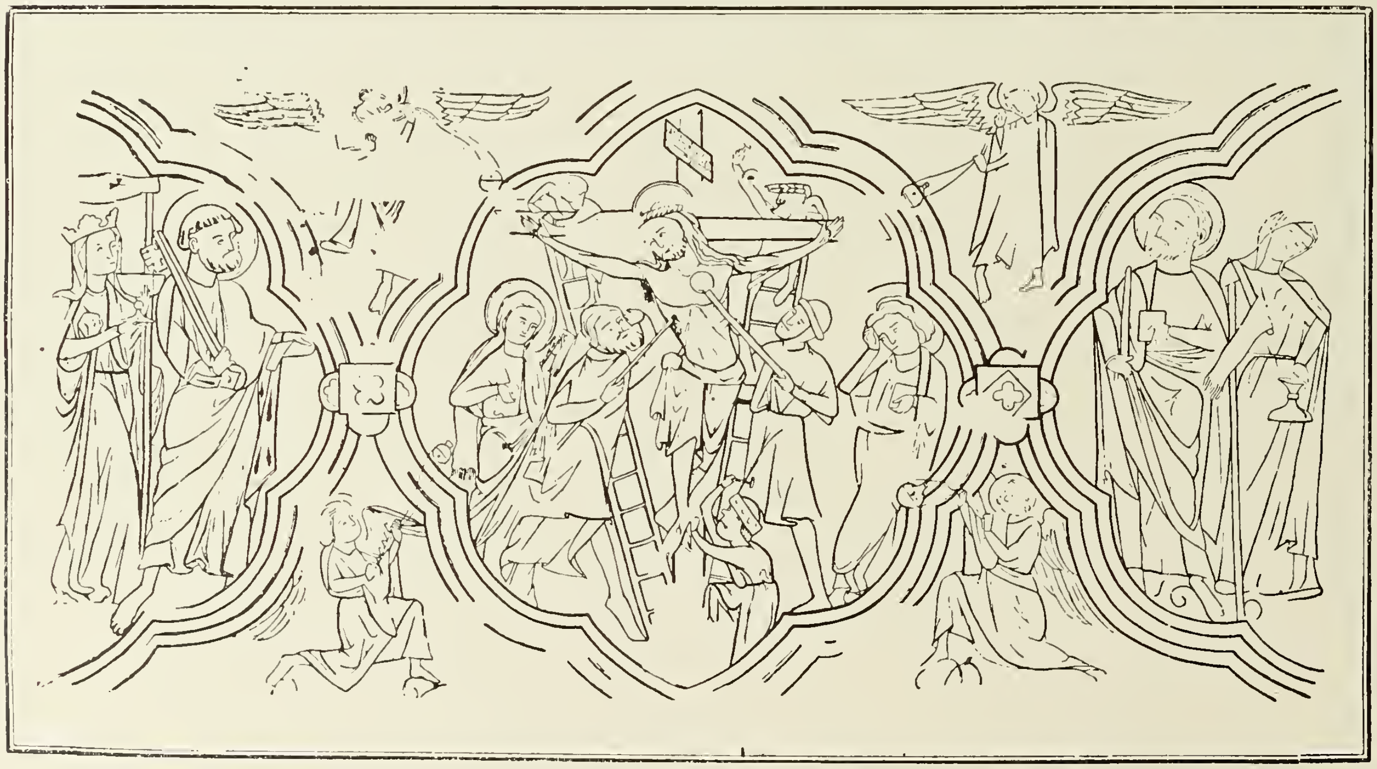
Men ved siden av kong Haakons statsdannende nationalisme gik ogsaa en anden bevægelse, likesaa sterk og kanske med endnu høiere maal, nemlig den middelalderske følelse for internationalt broderskap. Verdensborgerskap fyldte sindene, ikke i form av moderne aggressiv imperialisme, men som en drøm om Gudsriket paa jorden, en Civitas Dei omfattende alle folk. Heller ikke disse ideer var fremmede for Haakon Haakonssøns politik, og følelsen for verdensborgerskapet kommer ofte tydelig frem. Hans internationale forbindelser, hans mange sendelser verden rundt — like til sultanen av Tunis — var vel utslag herav.

Og kunsten var netop dette broderskaps tjener. Derfor det sterke internationale drag vi saa ofte møter ved siden av alt det særprægede, ofte provincielle og lokalbundne i kunsten. Det var broderskapet, Gudsriket, kunsten skulde berede vei for i menneskers sind. I frelserskikkelsen behandles denne idés fødsel og fremvekst, lidelsens mysterium og tankens seier og opstandelse. Under saa høi himmel er det vi maa se vor middelalders kunst. Det er glansen fra denne middelalderens bærende tanke og drømmen om dette rike, som løfter ogsaa vort maleri op blandt alle tiders store idedigtninger. Og denne evighetstanke har levet tiltrods for — eller paa grund av, at vor jord har været tynget av blod og krig, av smerter og lidelser. Naar nu paa fjerde aaret den store krig har ligget over os, søker vort blik atter mot middelalderen og middelalderens kunst, fordi inden dens horisont dæmrer noget av lidelsens forklaring, dæmrer Civitas Dei.

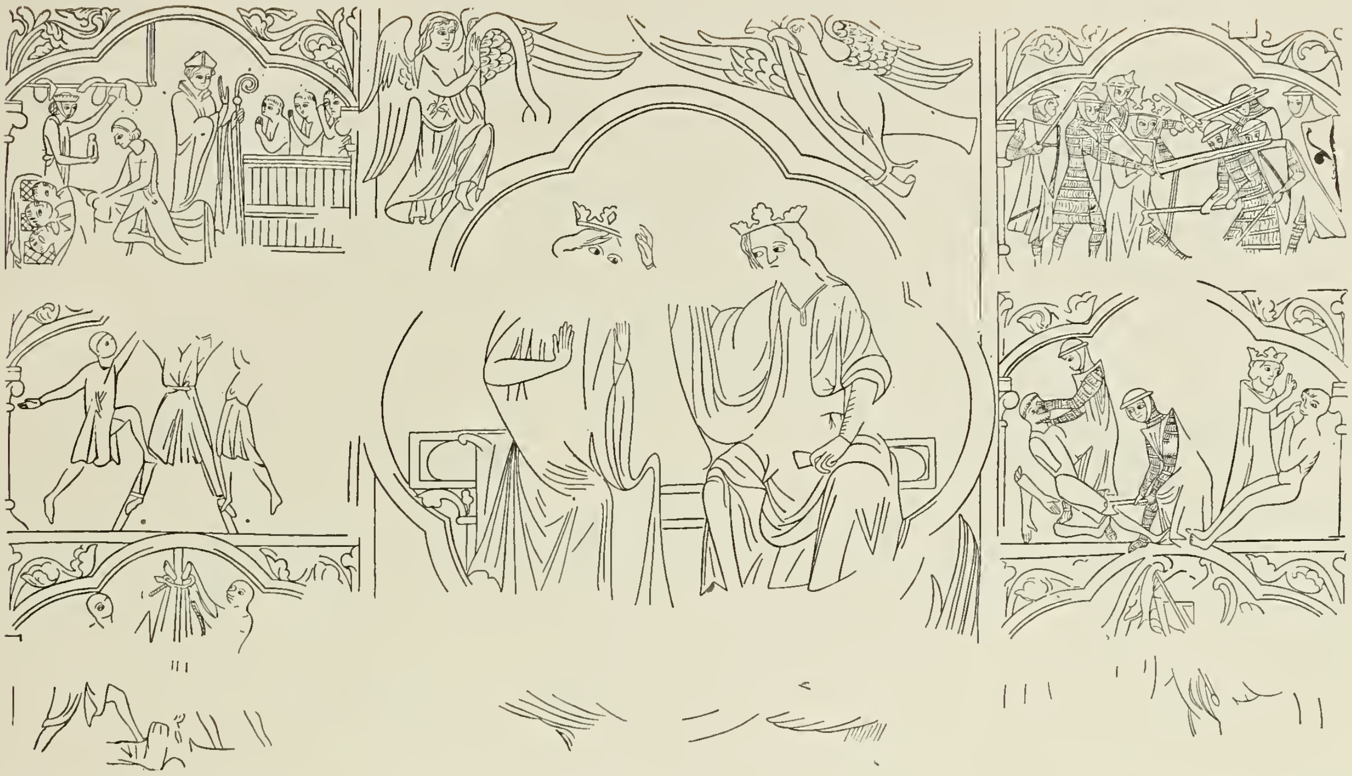
Ad perennis vitæ fontem
mens sitit nunc arida,
claustra carnis præsto frangi
clausa quaerit anima,
gliscit, ambit, eluctatur
exul frui patria.



Antemensalet fra Ulvik. Bergens Museum.

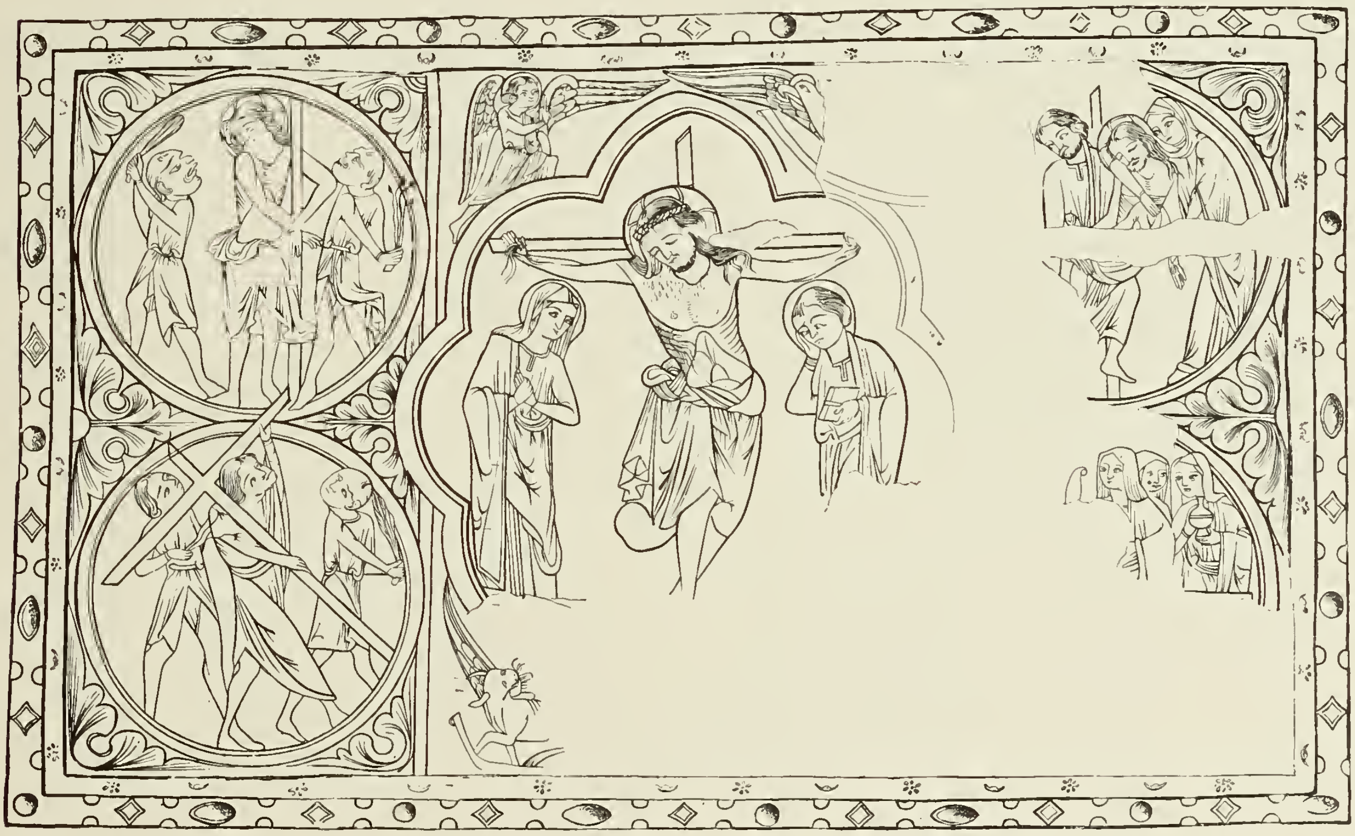


Antemensalet fra Kinsarvik. Bergens Museum.



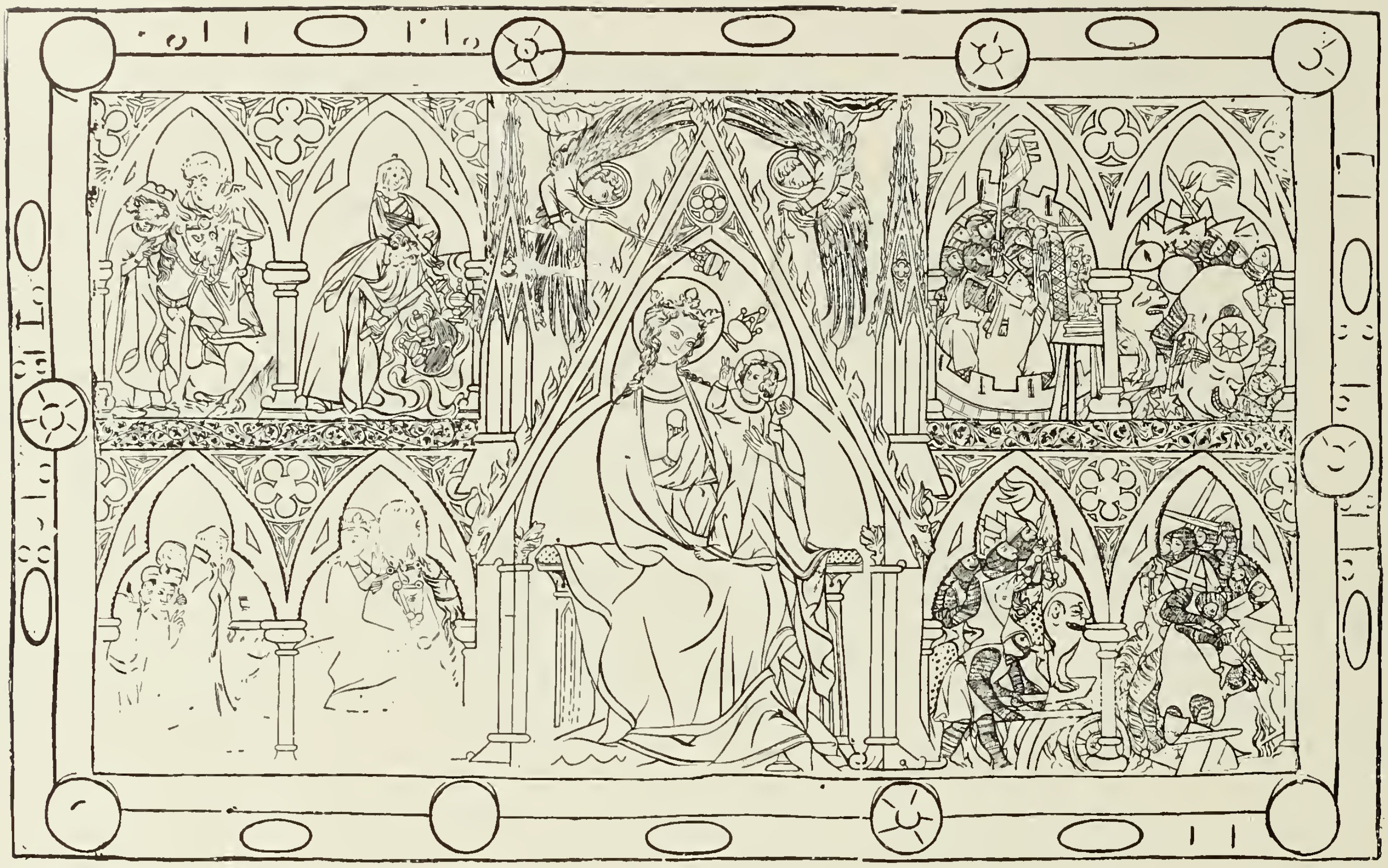
Antemensalet fra Kaupanger.

Bergens Museum.

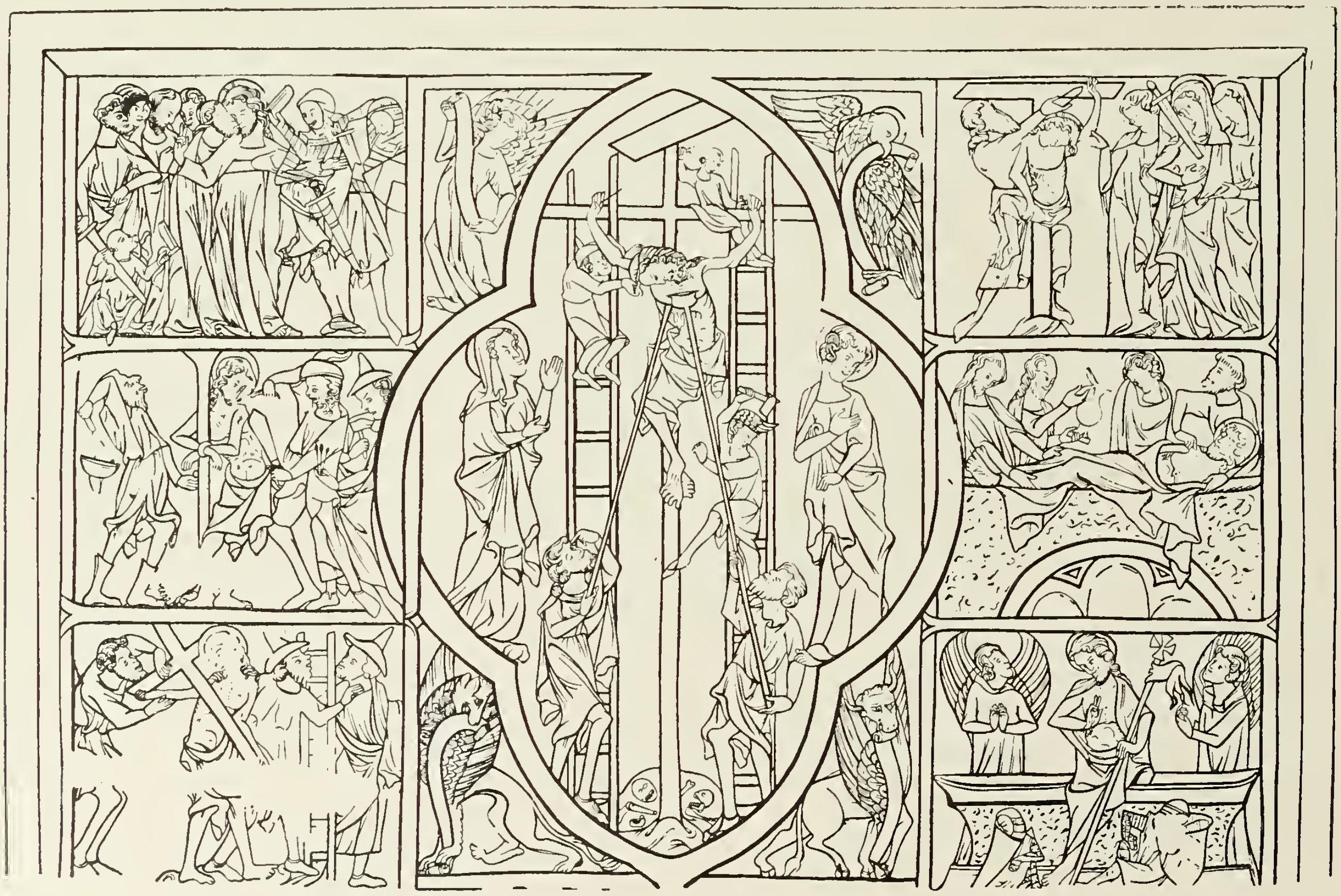


Antemensale fra Hauge Kirke.

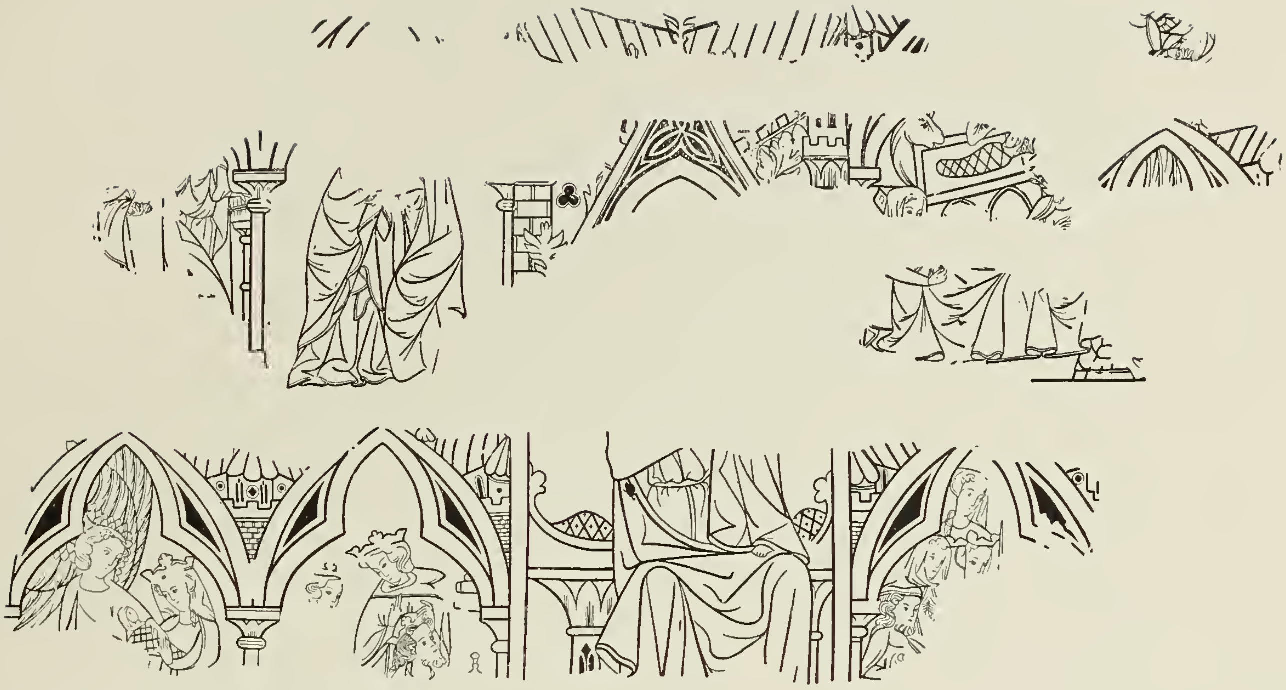
Bergens Museum.



Antemensale fra Dale kirke (I). Bergens Museum.

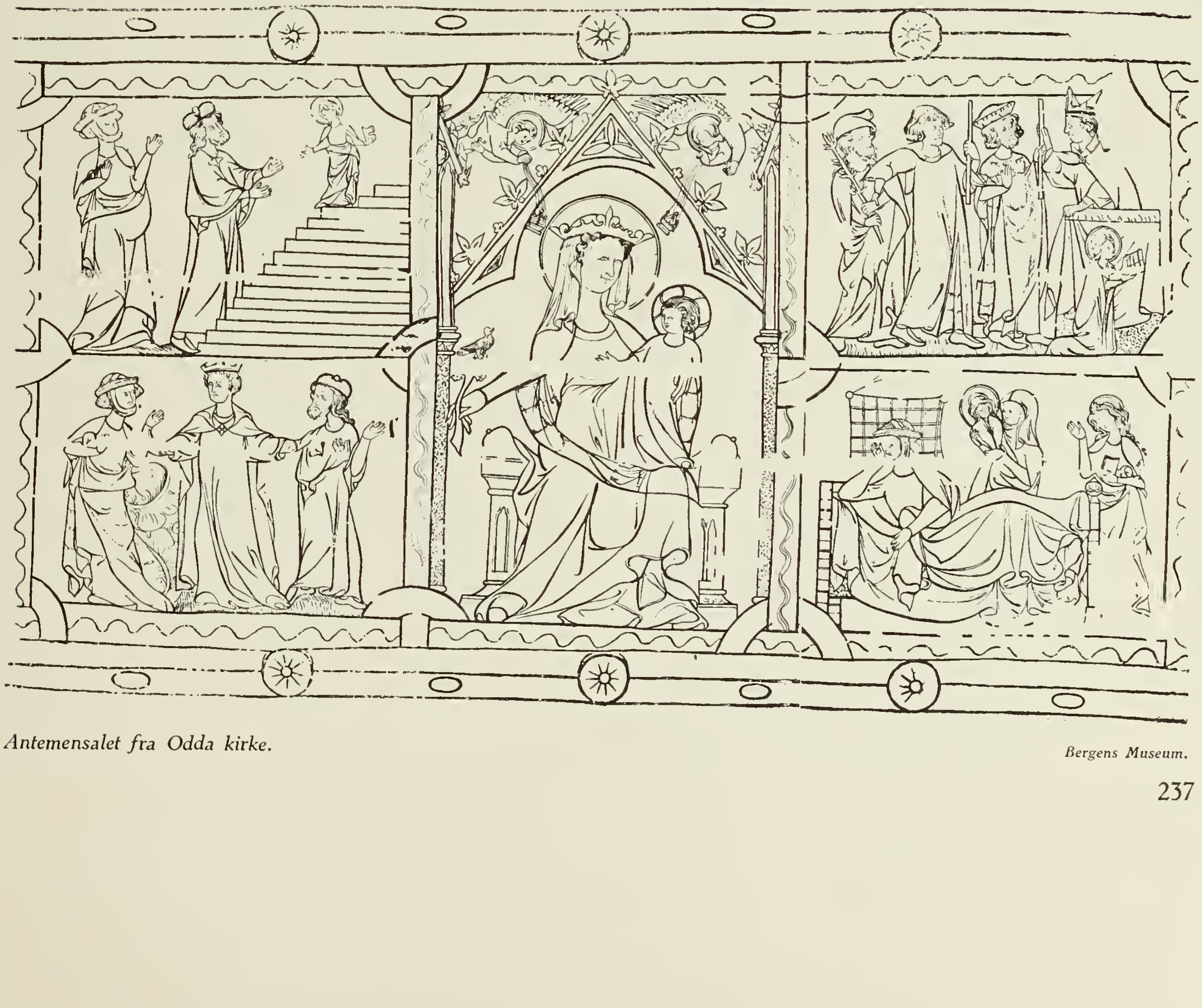


Antemensale fra Næs kirke, Sogn (I). Bergens Museum



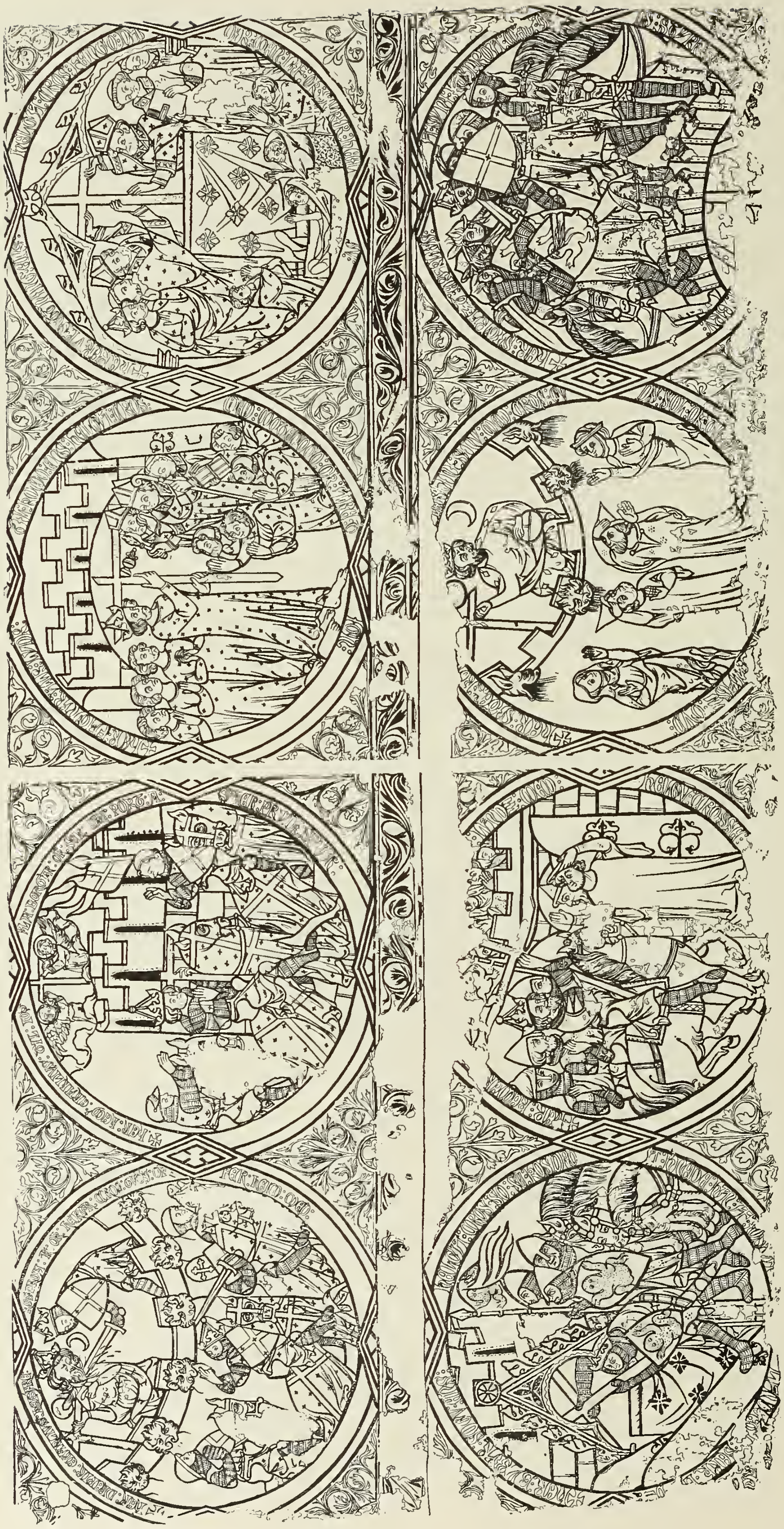
Antemensalet fra Hammer kirke.

Bergens Museum.



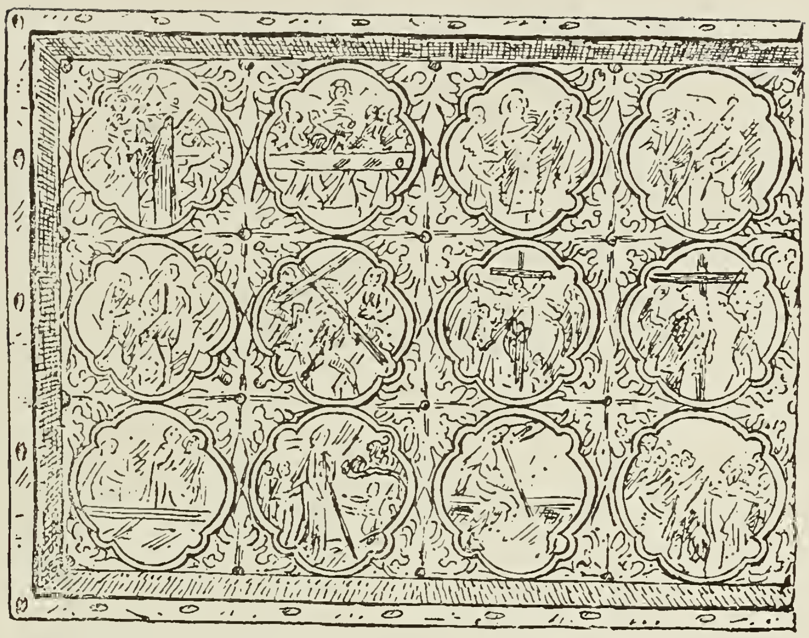
Antemensalet fra Odda kirke.

Bergens Museum.

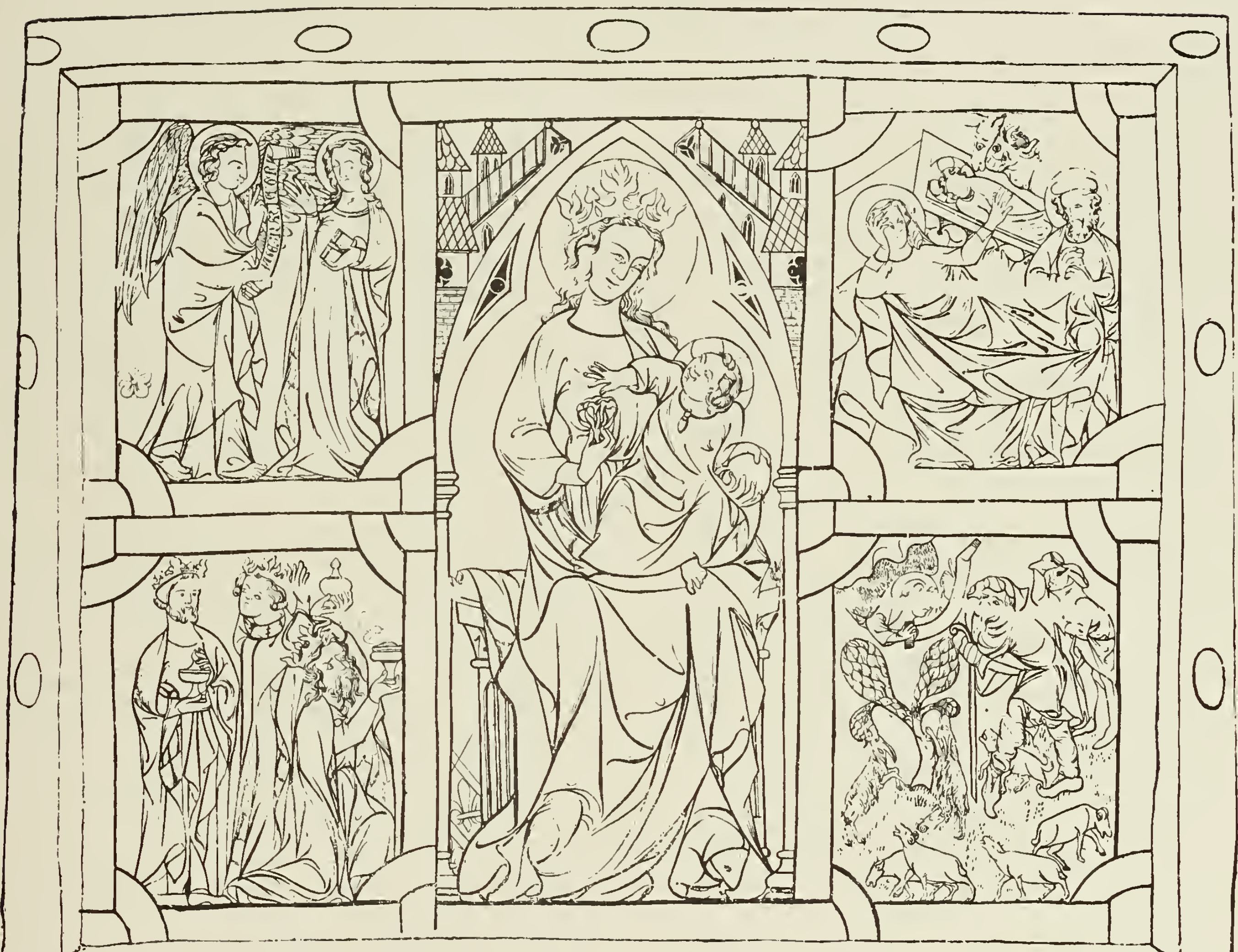


Antemensalet fra Medstryn kirke.

Bergens Museum.



Antemensalet fra Eid kirke, Romsdalen. Bergens Museum.



Antemensale fra Nes kirke, Sogn (II). Bergens Museum.

LITTERATUR

Bendixen, B. E. Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. I—XIII. Bergens Museums Aarsberetninger og Aarbøger 1889—1916.
Bertaux, Émile. Peinture du XI^{e} au XIV^{e} siècle en Espagne. (A. Michel: Histoire de l'art. II. 1. 1906).
Bradley, J. W. Dictionary of Miniaturists. 1887—9.
— Illuminated Manuscripts. London 1905.
British Museum. Catalogue of Ancient MSS. by E. M. Thompson and G. F. Warner. 1881—4.
Brockhaus, H. Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891.
Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Illuminated MSS. Catalogue 1909.
Chantilly, Musée Condé, Le Cabinet des Livres MSS. 1900.
Cockerell, S. C. The Gorloston Psalter. 1907.
— Psalter and Hours of Isabella of France. 1905.
Cook, H. Four early catal. paintings. Burlington Magazine August 1909.
Dahlerup, Verner. Physiologus i to islandske bearbejdelser. Aarb. f. nord. Oldk. og Hist. 1889.
Diehl, C. Justinien et la civilisation byzantine au VI^{e} siècle. Paris 1901.
— Manuel d'art byzantin. Paris 1910.
Delisle, L. et Meyer, P. L'Apocalypse en français. Soc. des anc. textes fr. 1901.
— Notice de douze livres royaux du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle. Paris 1902.
Dietrichson, L. Vore Fædres Verk. Kr.a 1906.
Dieulafoy, M. Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Stuttgart 1913.
Exposition des Primitifs Français au Palais du Louvre, et à la Bibliothèque Nationale. Catalogue. Paris 1904.
Fett, Harry. Gamle norske hjem. Kr.a 1906.
— Norges kirker i middelalderen. Kr.a 1909.
— Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten. Kr a 1908.
— Mattheus af Paris og hans stilling i norsk kunsthistorie. Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring, Aarsberetning 1910.
Fett, Harry. Miniatyrer fra islandske haandskrifter. Bergens Museums Aarbog 1910. No. 7.
— Miniatures from Icelandic Manuscripts. Saga-Book of the Viking Club 1912. London.
— En islandsk tegnebog fra middelalderen. Christiania Videnskabs-Selskabs Skrifter II. 1910. No. 2.
— Oslo skytshelgen. Kunst og Kultur I. 1910—1911.
— Malerkunsten i Norge under Sverreætten. Referat av foredrag i Kristiania Videnskaps-Selskap $^{4}/_{12}$ 1914. Forhandlinger i V.-S. i Kr.a 1914, oversigt over V.-S.'s møter, s. 100—102.
— Osloskolen og det monumentale maleri. Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring, Aarsberetning 1914.
— Gammel norsk malerkunst. Kunst og kultur V. 1914—1915.
— Malerkunsten i Norge under Sverreætten. Bergen 1915. [Oplaget brændt].
Gheyn, J. van den. Le psautier de Peterborough. Haarlem [u. a.].
Goldschmidt, A. Der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin 1895.
Grunewald, Maria. Das Kolorit in der venezianischen Malerei. I. Berlin 1912.
Haseloff, H. Codex purpureus Rossanensis. Lpz. 1898.
— Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg 1897. (samt hans artikler i Michels Histoire de l'art).
Hartel, W. v., og Wickhoff, F. Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Herbert, J. A. Illuminated Manuscripts. London 1911.
Hieber, Hermann. Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1912.
James, M. R. En række kataloger fra samlinger i Cambridge (Fitzwilliam, Trinity College, Pembroke College) samt J. P. Morgans og Yates Thompsons samlinger.

Kobell, L. von. Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften d. 4.—16. Jahrh. München 1890.
Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. 1886—91.
Kornerup, J. Middelalderens Fresko- og Kalkmalerier (Kunstens Historie i Danmark. Red. af Karl Madsen. Kbh. 1901—1907).
Kraus, F. X. Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg. 1895—1908.
Lethaby, W. R. Westminster Abbey and the Kings' Craftsmen. London 1906.
— Westminster Abbey and the Antiquities of the Coronation. London 1911.
Lindblom, A. Björsäters stafkyrka och dess målningars ställning inom vår medeltidskonst. Fornvännen 1911.
— Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken. Fornvännen 1914.
Magnus-Petersen, I. Kalkmalerier i danske Kirker. Kbh. 1895.
Marcel, Henry. La peinture en Angleterre du XII^{e} au XV^{e} siecle. (A. Michel, Histoire de l'art. III. 1908).
Martin, H. Les miniaturistes français. Paris 1906.
— Les peintres de MSS. et la miniature en France. Paris 1909.
— Legende de St. Denis. 1908.
— Le psautier de St. Louis et de Blanche de Castille. Les arts IX. 1909.
Mély, F. de. Les Primitifs et leurs signatures. Paris 1913.
Michel, A. Histoire de l'art. Paris 1905 ff.
New Palæographical Society. Facsimiles of ancient MSS. etc., ed. E. M. Thompson, G. I. Warner, and F. G. Kenyon. 1903 ff.
Nordbø, G. O. Bø gamle kirke. Fylkesmuseet for Telemarken og Grenland, Aarsskrift 1914.
Omont, H. Miniatures du Psautier de St. Louis de l'Université de Leyde. Paris 1902.
— Miracles de Nôtre Dame. I, Reproduction des 59 miniatures du ms. français 9158 de la Bibliothèque Nationale. II, Reproduction des 73 miniatures du ms. français 9199 de la Bibliothèque Nationale. Paris 1906.
— Psautier illustrè. Reproduction des 107 miniatures du ms. latin 8846 de la Bibliothèque Nationale. Paris 1906.
— Psautier de St. Louis. Reproduction des 86 miniatures de ms. latin 10 526 de la Bibliothèque Nationale. Paris 1905.
Omont, H. Vie et histoire de St. Denys. (Bibliothèque Nationale. Département de manuscripts). Paris 1906.
Pijoan, José. Aragonese Primitives. Burlington Magazine. November 1913.
Rydbeck, Otto. Medeltidens målningskonst. (Svensk konsthistoria, utgifven af Axel L. Romdahl och Johnny Roosval. Stockholm 1913).
Strzygowski, J. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891.
Swarzenski, G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901.
Thompson, E. M. English Illuminated MSS. 1896.
Thompson, H. Yates. Lecture on some English illuminated MSS. London 1902.
— Illustrations from one hundred Manuscripts in the Library of H. Yates Thompson. London 1907—1914.
Þórðarson, Matthías. Altaristafla frá Möðruvöllum i Eyjafirði. Árbók hins íslenzka fornleifafélags 1913. Reykjavík.
Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1895.
Utitz, Emil. Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Stuttgart 1908.
Vetusta monumenta, quæ ad rerum Britannicarum memoriam conservandam Societas Antiquariorum Londini sumptu suo edenda curavit. Vol. VI. 1823. Beskrivelsen av fundene i 1819 i Westminsterhallen paabegyndt av Ch. Stothard, avsluttet av J. G. Rokewode.
Vitzthum, Graf G Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. Leipzig 1907.
Vöge, W. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891.
Wallem, Fr. B. De islandske kirkers udstyr i middelalderen. Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring, Aarsberetning 1909 og 1910.
— De legendariske fremstillinger paa Kaupangerantemensalet. Sammesteds 1905.
Warner, G. F. British Museum Reproductions from Illuminated MSS. London 1907—8.
— Illuminated MSS. in the British Museum. London 1899—1903.
— Miracles de Nôtre Dame. Roxb. Club. 1885.
— Queen Mary's Psalter. London 1912.
Weisbach, Werner. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. I. Berlin 1910

REGISTER

Paa de sider, som er merket med stjerne, findes billede.

I. KUNSTVERKER

A. NORSKE

Antemensaler
fra Aardal k. i Sogn, Berg. Mus.
I. Mariatavle, 119*–126*
II. Korsfæstelsestavle, 172–174*
III. Botolvstavle, 159–161*, 166, 184, 209
Mariatavle i Bergen, 70, = antemensalet fra Fet k.
i Bø k. i Telemarken, 182*, 184* f., 190, 208, 230
i Børseskogn i Trøndelagen, 83, 85*–87*, 144, 147, 156, 229
fra Dale k. i Lyster i Sogn, Berg. Mus.
I. Mariatavle med andre legendariske fremstillinger, 99*—110, 226, 236*, titelplanche
II. Mariatavle med Jesu barndom, 171 f.*
fra Eid k. i Romsdalen, Berg. Mus., 142*–147*, 155 f., 224, 229, 239*
et k. i Hafslo i Sogn, Berg. Mus., 42 f.*, 47, 70, 77, 110 f., 123, 162, 228, planche 1
fra Flaavær fiskevær paa Søndmøre, [opr. fra Selja ?], Berg. Mus., 25*, 28
fra Hammer k. i Søndhordland, Berg. Mus., 99 f., 109*–111*, 123, 228, 237*
fra Hauge k. i Lærdal i Sogn, Berg. Mus., 36*–39, 41, 47, 235*
fra Hevne k. paa Fosen, [tapt], 82, 88
fra Hitterdal k. i Telemarken, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 49*, 51 – 53*, 57, 71, planche 2
fra Kaupanger k. i Sogndal i Sogn, Berg. Mus., 6, 36 f., 47, 149–152, 235*
fra Kinsarvik k. i Hardanger, Berg. Mus., 32 f.*, 35*, 37–41*, 44, 46, 234*
fra Komnes k. paa Vestfold, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 28, 210
fra Kvæfjord k. i Finmarken, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 153*–156
fra Möðruvellir k. paa Island, Þjóðminjasafn Íslands, Reykjavik, 154, 165, 167*
fra Nedstryn k. i Nordfjord, Berg. Mus., 135—141*, 155, 192, 203, 229, 238*
fra Nes k. i Lyster i Sogn, Berg. Mus.,
I. Korsfæstelsestavle, 103*–108*, 156, 236*, planche 3
II. Mariatavle, 163*, 167, 226, 239*
fra Odda k. i Hardanger, Berg. Mus., 112*–118*, 237*, planche 4
fra Roans k. i Bjørnør paa Fosen, [tapt], 82, 88, 153 f.
fra Røldal k. i Hardanger, Berg. Mus., 174*–176, 219 f.*
fra Samnanger k. i Nordhordland, Berg. Mus., 166–169*, 209
fra Stangvik k. paa Nordmøre, [tapt], 82, 88
fra Tingelstad k. paa Hadeland, Univ. Oldsakssaml., Kr.a
I. Mariatavle, 70, 72 – 75*, 77, 79, 84
II. St. Martinstavle [?], 71—73*, 77
III. Passions-antemensale, 78–80*, 87, 143
fra Tjugum k. i Balestrand i Sogn, Berg. Mus., 162*, 163, 166 f, 176, 230
fra Trondhjems k., Nationalmus., Kbh., 149*–156, 229
fra Ulnes k. i N. Aurdal i Valdres, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 187–199*, 230
fra Ulvik k. i Hardanger, Berg. Mus., 24*–28*, 32, 50–53, 168, 234*
fra Vanelven k. paa Søndmøre, Berg. Mus., 143*, 145–147, 155, 174
i Volbu k. i Slidre i Valdres, 69*—73, 75, 77
fra Øie k. i Vang i Valdres, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 157*–159*, 161, 166, 184, 189, 230
fra Ørlandets k. paa Fosen, [tapt], 82, 88

Antependier
fra Hrafnagil k. paa Island, Nationalmus., Kbh., 175* f.
fra Stafafells k. paa Island., Nationalmus., Kbh., 175* f.
fra Svalbarðs k. paa Island, Nationalmus., Kbh., 175 f.*

Gravstener
over ridderen Bjørn Finsson, Trondhjems domk., 83*
over Brynhild Ranveigsdatter, Trondhjems domk., 82–84*
over en prest, fra Sakshaug k., Berg. Mus., 142, 148*
over en kvinde, fra Hovedøens kloster, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 157

Malerier paa væg og tak o.s.v.
Væg- og takmalerier fra Aals k. i Hallingdal, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 56, 58*, 60*–63*, 66, 72–77, 192, 229
Hvælvmaleri i ciboriealter fra Aardal k. i Sogn, Berg. Mus., 45* f, 48
Vægmaleri fra Dyste k. paa Toten, Univ. Oldsakssaml., 76, 180* 184 f.
Triptykon fra Faaberg k. i Gudbrandsdalen, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 72 –77*
Frise fra Gaara k. i Telemarken, [tapt], tegnet av F. W. Schiertz, 180*–184, 208 f.
Maleri paa kirkemodel i Hedalens k. i S. Aurdal i Valdres, 215 f.*
Hvælvmalerier paa ciboriealteret i Hoprekstad k. i Vik i Sogn, 44*—48
Vægmaleri i Kinsarvik k. i Hardanger, 39*
Maleri paa Lødveloftets portal, Voss, 131, 201*, 203
Vægfrise i Olavsklostret i Oslo, 76, 181
Maleri paa kirkemodel fra Reinli k. i S. Aurdal i Valdres, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 217
Maleri paa Mariaskap fra Røldal k. i Hardanger, Berg. Mus., 29*–32*, 48, 214, 224
Malte planker fra Røldal k. i Hardanger, Berg. Mus., 46–48*
Takmaleri i V. Slidre k. i Valdres, 66 f.* 76
Malerier i Torpe k. i Hallingdal, 54*—57*, 60, 131, 159
Malerier i Vangs k. i Valdres, efter F. W. Schiertz, 56, 63*–67*, 69, 72 f., 76 f., 181 f., 185, 214*, 219

Segl
- Kong Erik Magnussøns første segl, 177
- Kong Haakon Haakonssøns segl, indholdsfortegnelsen*, 177
- Kong Haakon V's segl, 177* f. 184, 188
- Hertuginde Ingeborgs segl, 178
- Kong Magnus Lagabøters segl, 177
- Nidaros bys segl, 196
- Oslo bys segl, 58

Skulptur
- Christiern I's reisealter, Nationalmus., Kbh., 149—152*, 155*
- St. Laurentiusstatue fra Follebu k. i Gausdal i Gudbrandsdalen, Univ. Oldsakssaml., Kr.a, 80 f.*
- Krucifiks fra Horg k. i Guldalen, Vid. Selsk. saml. i T.hjem, 82, 88*
- Lektorium i Kinn k. i Søndfjord, 29
- Paulusstatue fra V. Gausdals k. i Gudbrandsdalen, Nordiska Museet i Stockholm, 78, 80 f., 160
- Døpefont i Skjeberg k. i S. Borgesyssel, 28
- Trondhjems domkirkes vestfaçade, 29
- Mariastatue i Østraat k. i Ørlandet paa Fosen, 88

Miniatyrer
- Gl. kgl. saml., Kgl. Bibl., Kbh.
  - Flateyjarbók, 1005 fol., 200*—203*
  - Norsk lovbok, Hardenbergs codex, 1154 fol., 193*—199*
  - Islandsk lovbok, 3269 A 4to, 200*
- Arnamagnæanske saml., Univ.-Bibl., Kbh.
  - Arnarbælisbok, 135 fol., 153*
  - Stjórn, 226 fol. 179
  - Stjórn, 227 fol., 178 f.
  - Islandsk lovbok, 249 c fol., 83 f.*
  - Skardsbok, 350 fol., 200, 202*
  - Den islandske Physiologus, 673 a 4to I, 202, 204*
  - Tegneboken, 673 a 4to III, 62, 146, 183*—191, 201, 203, 209, 215, 231
  - Ordousus ecclesiastici, 679 4to, 29 f.*
- Kgl. Bibl., Sth.
  - Nikolaus saga, Isl. membr. 16 4to, 152*
  - Biskupa sögur, Isl. membr. 5 fol., 153*
- Kongesagaerne, 202
- Haakon V's lovbok, 203, 231
- Haakon V's illustrerte bibelmanuskripter, 178 f., 185, 191, 203, 208 f., 231

B. UTENLANDSKE

Antemensaler
- fra Løgum i Slesvig, Nationalmus., Kbh., 206*, 209* f.
- fra Riseby i Slesvig, 210
- fra Soest i Westfalen, Altes Mus., Berlin, 17*
- fra Tudela i Navarra, 18*
- fra Vich i Catalonien, 19*
- fra Westminsterabbediet, 16, 91

Malerier
- i Björsäter k. i Östergötland, 206*—210, 231
- i Dädesjö k. i Småland, 206, 207
- i Edshult k. i Småland, 206
- Kalkmalerier i Kaga k. ved Linköping, 207, 224
- i Råda k. i Vermland, 205*—210, 231
- Billeder i Henrikshallen i Westminster, 131*—133*, 136
- Freske av Giotto i kirken Madonna dell' Arena i Padua, 127*—130*, 231
- Græsk vasemaleri i Boston, 22*
- Græsk vasemaleri fra Eufronios's verksted, 21*
- Græsk vasemaleri, av Python og Epithetos, 21*
- Fajjûmportrætterne, 222
- av den kinesiske maler Liang Kai, 23*

Segl
- Kong Henrik III's segl, indholdsfortegnelsen*
- Kong Ludvig X's segl, 178
- Kong Filip den smukkes segl, 198

Skulptur
- Krucifiks fra V. Ed k. i Linköpings bispedømme, 207
- Kong Edvard Confessors skrin i Westminsterabbediet 122*
- Kong Henrik III's gravsted i Westminsterabbediet 119*
- Den engelske kroningsstol, 133, 135*
- Dekorert bænk i Westminsterabbediet, 134*

Miniatyrer
- Aslak Bolts Bibel, Deichmanske Bibl., Kr.a, ms. 69 4to, 6—9*, 83
- Robert av Bellos bibel, Brit. Mus., Burney M. S. 3. f. 10. 6., 5* f., 63
- Jean Papeleus bibel fra 1317, Bibl. de l'Arsenal i Paris, 178, 207
- Josva-rullen i Vatikanet, 221
- Genesis-boken i Wien, 221
- Evangelieboken fra St.e Chapelle, 90

- Dronning Blanca av Kastiliens psalter, Bibl. de l'Arsenal, Paris, 8
- Psalteret fra Bury St. Edmund's, 149 f.
- Carrow-Psalteret, Yates Thompsons samling, London, 3*, 5, 149,
- Engelsk psalter, Brit. Mus., Cotton M. S. Vesp. A i f. 11, 4*, 50
- Engelsk psalter, Bibl. Nat., Paris, ms. lat. 8846, 1* f.
- Dronning Ingeborgs psalter, Chantilly, 8
- Dronning Isabellas psalter, München, cod. gall. 16, 93, 180 f*
- Johanna av Navarras psalter, Manchester, 8
- Kristina Haakonsdatters psalterium, Kgl. bibl., Kbh., Gl. kgl. Saml. 1606 4to, 6, 8, 10*, 34, 39 f.*, 50
- Ludvig den helliges psalter, Bibl. Nat., Paris, ms. lat. 10525, 89 f.*, 107, 155
- Margreta av Bourgognes psalter, Bibl. Ste. Geneviève, Paris, 8
- Margreta Skulesdatters psalter, Kobberstiksaml., Berlin, 6* f., 38*—40
- Dronning Marys psalter, Brit. Mus., Royal 2 B VII, 89*, 93—97*, 146, 167, 192, 211*, 218
- Psalteret fra Peterborough, Bruxelles ms. 9961, 92* f.
- Psalter fra Peterborough, Antikv. foren. i London, 5, 29, 91*
- Westminster-psalteret. Brit. Mus., Royal MS. 1 D X f. 4, 2*, 5

- Filip den smukkes breviarium, 90 f*
- Evangeliar fra Horne, Nationalmus., Kbh., 224
- Manuskript med St. Denys's mirakler, Bibl. Nat., Paris, 83
- Vitæ duorum Offarum, Brit. Mus., London, 207
- Gratians Decretum, Bibl. i Tours, 90, 191*—194
- Aristoteleskommentaren, Kgl. Bibl., Bryssel, 193*
- Villard de Honnecourts tegnebok, 212*, 215
- Brit. Mus., London, Arundel M. S. 83 II, 93—95*, 117
- Brit. Mus., Harley M. S. R. Y. 6., 2*
- Brit. Mus., Royal M. S. 14 c VII, 13*—15*

II. MESTERE

1) Unavngivne.

- Bondemaleren fra Aal, 55, 60—64, 66, 68, 70, 76, 184
- Aardalsmesteren (Mater-misericordiæ-mesteren [Aardalstavlen I, Mariatavle], 119—126, 212, 220, 228 f
- Den 2den Aardalstavles mester [Aardalstavlen II, korsfæstelsestavlen], 172*, 173*, 174
- Den 3dje Aardaltavles mester [Aardalstavlen III, Botolvstavlen], se Øiemesteren
- Amicus sculptorum [Passionstavlen fra Tingelstad], 78—81, 166, 229
- Balkemesteren, 78, 81, 160, 161, 207
- Børseskognmesteren (Mariamesteren fra Trøndelagen), 82—88
- Det 1ste Dale-antemensales mester, se Maria-miraklers mester
- Det 2det Dale-antemensales mester [Daletavlen II, Mariatavle med Jesu barndom], 171 f.
- Eidsmesteren, 142—145
- Fet-mesteren, 42, 43, 47, 70, 165, 169
- Petrustriptykonets mester, Gausdal, 72—76; se Mester Ignotus
- Hammermesteren, se Marialevnets mester
- Hitterdalsmesteren, 49—53, 55, 57 f, 68, 72, 74—77, 79, 157, 160, 224 f, 228
- Mester Ignotus, 69—79, 157, 185, 207, 216, 228 f.; se Petrustriptykonet
- Kinsarvikmesteren, 32—42, 50, 52, 55, 58, 60, 64, 76, 107, 109, 144, 211, 225 flg. 228

Marialegendens mester, se Oddatavlens mester
Maria-levnets mester, [Hammertavlen], 109–111, 113, 117 f, 123 f, 138, 144, 155, 159, 162, 164 f., 169, 186 f., 190, 219, 228
Maria-miraklers mester [Dale-antemensalet I (Mariatavle med andre legendariske fremstillinger), Nestavlen I (Korsfæstelsestavlen)], 99–111, 117, 123 f., 135, 138 f., 142, 144, 155 f., 164 f., 167, 172–74, 211, 219, 226 f.
Mater-misericordiæ-mesteren, se Aardalsmesteren I
Nedstryntavlens mester, 135–141, 156, 192, 229
Nesmesteren (Mariamesteren fra Nes; Tjugum- [urigtig: Tønjum-]–Nesmestrene) [Nestavlen II (Mariatavle); Tjugumtavlen], 164–168, 170, 226, 230
Oddatavlens mester (Maria-legendens mester), 113, 212, 219, 227 f, 229
Paulusstatuens mester, 78, 80 f., 160, 216
Røldalsmesteren, 36
Samnangermesteren, 168–170, 189, 230
Prydkunstneren fra Vestre Slidre, 55, 66 f., 76
Mariamesteren fra Tingelstad, 70, 73
Passionsmesteren fra Tingelstad, se Amicus sculptorum
Tjugum- [urigtig: Tønjum-]–Nes-mestrene, se Nesmesteren
Epikeren fra Torpe, 55, 57 f., 60, 67 f., 76 f.
Trondhjems-antemensalets mester (Olavstavlens mester), 155
Ulnesmesteren, 188 f.
Ulvikmesteren, 25 flg., 34, 36, 39–42, 47, 52 f, 225 f, 229
Vangsmesteren, 55 f., 63–67, 214
Vestfaçademesteren fra Trondhjem, 211
Øiemesteren, 159, 166, 168, 184, 187 f., 209, 230

2) Navngivne.

Bjørn pentur, 214
Hauk pentur, 214
Klemet pentur, 214
Magnus, nævnt i Alfræði Islenzk, 20, 213
Magnus Thorhallsson, prest, 202
Stephan Haakonsson, en islandsk biskops famulus, 198
T., nævnt i Alfræði Islenzk, 20
Toraren, islandsk maler og skriver, 179

III. MOTIVER.

RELIGIØSE MOTIVER

Det gamle testamente
  Skapelseshistorien, 5 f., 11, 62, 73, 179, 185
  Gud fader skaper universet, 185*
  Adam og Eva, 73
  Adam og Eva før syndefaldet, 63, 192
  Syndefaldet, 179
  Adam og Eva efter syndefaldet, 62*, 192
  Noas drukkenskap, 90*
  Abrahams offer, 180
  Abraham som sjælesamler, 64
  Esau, 180
  Jakobs kamp med engelen, 181*
  Jakobs offer, 181*
  Jakob og Rebekka, 180
  Jakobs drøm, 181*
  Moses som sjælesamler 64, 185
  Jehova og Josva, 179* f.
  Paktens ark bæres rundt Jerikos mure, 179* f.
  Jeftas datter kommer sin far imøte, 90*
  Saul krones, 178*, 180
  David og Samuel, 91*
  Davids kamp med Goliat, 40*, 91*
  David synger for Saul, 178*, 180
  Davids kroning, 38*, 40*
  David spiller paa harpe, 39
  Davids salme XLIV, 1*; CI, 6*
  Salomos dom, 38* f.
  Jorsalaborg, 216, 218*
  Fra Elias's og Ahazja's historie, 132*
  Fra profeten Elisas historie, 132* f.
  Fra kong Ezekias's historie, 131* f.
  Profeter, 209
  Profeten Ezekiel, 208*
  Makkabæernes historie, 10, 133*

Det Nye Testamente
  Johannes den døper, 162* f., 176
  Kristus 29*, 184*
  Kristi barndom, 95*, 210
  Marias bebudelse, 42 f.*, 62, 70, 73 f.,* 83 f., 86*, 120*, 158 f., 166*, 171* f., 185
  Marias møte med Elisabeth, 62, 70, 73 f.,* 83, 85 f.,* 92*, 110*, 122, 125*, 127* f.
  Kristi fødsel, 42, 43*, 62, 83, 85, 109*, 110, 120, 121*, 164*, 185
  Forkyndelsen for hyrderne, 70, 73, 83, 85, 123*, 158, 165*, 172
  Hyrdernes tilbedelse, 172*
  De hellige tre kongers tilbedelse, 62, 70, 73, 85, 109*, 110, 158, 172, 185, 166* f.
  Engelen viser sig for de hellige tre konger, 97*
  Kristi omskjærelse, 73
  Flugten til Ægypten, 62
  Barnemordet i Bethlehem, 62
  Kristus fremstilles i templet, 70, 83, 110 f.*, 159*, 172*
  Kristus som 12 aars barn i templet, 96*
  Djævelen frister Kristus, 34*, 40
  Lazarus's opvækkelse, 10, 128*
  Kristi passionshistorie, 37*, 38 f., 62, 64, 69, 73, 78, 79*, 82, 104, 108*, 142–147, 174*, 184, 209
  Kristi indtog i Jerusalem, 144*
  Kristus utdriver vekselererne av templet, 40
  Kristus i Getsemane, 78, 80*, 171
  Fotvaskningen, 2*, 58*, 62, 64, 70*, 72
  Nadveren, 62 f.*–64, 70*, 145*, 171
  Judaskysset, 58*, 61 f., 64, 103*, 107, 128, 130*, 146*
  Kristi fængsling, 78, 180*, 183
  Kristus for Pilatus, 180*, 183 f.
  Kristus hudflettes, 62, 64, 107, 144*, 184
  Kristus forhaanes, 147*
  Kristus bærer sit kors, 62, 107, 145*, 182*, 184
  Kristi korsfæstelse, 9, 10, 32, 34 f.*, 38 f., 46, 55*, 62*, 76, 82, 88, 106* f., 146*, 171, 173*–176, 184 f.
  Kristi nedtagelse av korset, 64, 104*, 107, 147*
  Kristi gravlæggelse, 105*, 107
  Kristi nedfart til helvede, 62, 64, 66, 69*, 145*, 173*
  Kristi opstandelse, 62, 64, 69*, 105*, 107, 146*, 173*, 184
  Kvinderne ved Kristi grav, 62, 144*, 171, 185
  Kristus som urtegaardsmand, 185
  Kristi himmelfart, 10*, 143, 147*
  Den Helligaands utgydelse, 10*
  Tronende Kristus, 4*, 5, 9, 10, 18, 24*, 25*, 28–30*, 39, 50*, 54*, 57, 63 f.,* 92*, 168, 178* f., 185, 195*, 209* f.

Jomfra Maria
  Jomfru Maria, 10, 13, 18, 42, 53, 55* f., 70 f., 82 f., 84*–86*, 88, 94*, 99–112*, 119–126*, 157*, 160, 162 f., 173, 175, 188*, 211*, 218 f., 227
  Anna og Joakim utvises av templet, 113*, 116
  Marias fødsel, 113 f.*
  Marias fremvisning i templet (Maria paa tempeltrinene), 113 f., 118*
  Marias trolovelse, 114, 115* f., 117*
  Marias bebudelse, se N. Test.
  Marias møte med Elisabeth, s. N. Test.
  Maria med barnet, 8*, 45*, 73, 75*, 82, 84*–87*, 124*, 214
  Marias død, 143*, 146, 205*, 209
  Marias kroning, 38, 64, 69, 72* f., 184 f.
  Tronende Maria 46, 64, 82
  Maria sittende til doms med Kristus, 76
  Marias mirakler, 99–103, 142–172, 175–176, 185
  Maria frelser en munk, 143*, 146, 175
  Maria frelser et barn, 143*, 146, 175
  Maria frelser jødegutten, 172*, 174
  Maria hjælper en kunstner som djævelen er efter, 211* f.
  Ødelanden og djævelen 100*, 101*
    Djævelen forhandler med Ødelanden, 100*
    Ødelanden graver guld og sølv op av jorden, 100*
    Den bedragne hustru beder Maria om hjælp i kapellet, 101*
    Maria møter djævelen 101*
  Legenden om tyrkerhovedet, 101 f.
    Kamp mellem kristne og hedninger, 99*
    Mariabilledet stilles op paa muren, og tyrkerhovedet styrter ned, 102* (underskriften under billedet urigtig)
    Maria som sjælesamler, 185

- Hellige personer
  - Apostle, 9* f., 25*–29, 40, 49*–55*, 56–58, 64. 168* f., 176, 187, 209* f.
    - Andreas, 38, 168 f., 185
    - Bartholomæus, 168* f.
    - Jacobus major, 168*
    - Johannes, 5, 55* f, 161
    - Judas Thaddæus, 168* f., 187
    - Paulus, 28*, 52* f.
      - Paulus og synagogen, 33* f.
    - Peter, 18, 53*, 72, 76* f., 153* f., 168* f., 186*, 209*, 225 f.
      - Peter og den seirende kirke, 32*, 34
      - Peters korsfæstelse, 38
    - Thomas, 168*, 187
  - St. Augustinus, 153
  - St. Blasius, 69*, 74
  - St. Botolv, 159,
  - St. Catharina, 10, 82, 159 f.
  - St. Christophorus, 10, 82, 183*, 185, 215
  - St. Denys (Dionysius), 83
  - St. Edmund, 10
  - St. Eustachius, 10
  - St. Guthlac, 2*, 4, 39
  - St. Hallvard, 63, 66, 74
  - St. Laurentius, 80* f., 159 f. 168, 187
  - St. Margareta, 56* f., 59*, 73 f., 82, 159
  - St. Maria Magdalena, 168, 170
  - St. Martin, 71, 74, 165
  - St. Nicolaus, 10, 38, 82, 168
  - St. Olav, 39, 147, 149 f., 160, 169, 185, 188, 224
    - Olavslegenden, 3*, 5 f., 38, 149 f.
    - St. Olavs seilads, 151
    - St. Olavs kamp med trold, 151
    - St. Olavs kamp med en havfrue, 151
    - St. Olav helbreder en enkes søn, 150
    - St. Olav spikker fliser paa en søndag, 151
    - Torgeir bondes aker i Øvre Værdalen gjøres god igjen, 151
    - St. Olavs drøm, 151 f.
    - St. Olav gir før slaget kirken rike gaver, 151*–153
    - Stiklestadslaget, 151 f., 202
    - St. Olavs død, 159, 161*
    - St. Olavs skrinlæggelse, 149*, 151–153
    - Overfaldet paa den engelske prest Rikard og dennes helbredelse gjennem St. Olav, 150
    - St. Olav helbreder en blind, 152*
  - St. Peter martyr, 20 *
  - St. Øystein, erkebiskop, 153* f.

  - Legenden om det hellige kors, 135–141*
    - Chosroës trænger ind i den hellige gravs kirke og tar korset, 137 f.*
    - Chosroës fører korset til sin hovedstad, 137 f.*
    - Chosroës med korset paa sin glashimmel, 137, 139*
    - Heraklius' og Chosroës's kamp, 137, 139*
    - Heraklius dræper Chosroës, 137, 141*
    - Heraklius bringer korset til Jerusalem, 137*
    - Folket møter korset med procession, 137, 140*
    - Korset opstilles paa alteret i Jerusalem, 137, 140*

- Biskoper 153*
- Biskop, 168*, 195*
- Bispeindvielse, 152*
- Diakon, 168*
- Donatorfigur, 187*
- Lykkens hjul, 12*
- Triumferende dyd, 13*
- Engler, 29* 31*, 38, 41, 44*, 63 f., 88*, 107*, 169, 186*, 224*
- Lovsyngende engler, 38
- Musicerende engel, 167*
- Englen henter den dødes sjæl, 185 f.*
- St. Michael, erkeengel, 38, 187*
- Djævelen, 175, 211, 214, 219*, 220*
- Ødelanden og djævelen, se Marias mirakler
- Den yderste dag, 10, 44, 64
- Apokalyptisk fremstilling, 68
- Apokalyptiske ryttere, 94, 98*

HISTORISKE MOTIVER

- Alexander den store, 10, 135, 191*
- Gjestebud fra Alexanders historie, 191*
- Kong Sveins erobring av England 1013, 13*, 15*
- Kong Knuts og Edmund Jernsides kamp, 13
- Kong Edvard Confessor, 10, 122, 133, 136*
- Slaget ved Stanford bro, 13, 14*
- Kong Rikard Løvehjerte, 10, 135
- Kong Henrik III, 93*
- Kong Harald Haarfagre, 201* f.
- Kong Haakon Haakonssøn med dronning og søn, 6*
- Kong Haakon Haakonssøn med søn, 202
- Kong Magnus overgir Landsloven, 194*

MYTHOLOGISKE MOTIVER

- Theseus paa havets bund, 21*
- Kentaur lekende med sverd, 213*
- Kamp med trolde, 184*, 191. Se St. Olav

MENNESKELIVET

- Maanedsbilleder, 7*, 192
- Vinteren, 192
- Vaararbeide, 89*
- Fugle, 181*
- Krigere med bue og lanse, 202
- Kjæmpende krigere, 202 f.*
- Rytter, 183*, 185, 191, 213*
- Ridderkamp, 97*
- Krigere i skibsstavnen, 196*
- Væbnede mænd bak skibsræling, 202
- Falkejagt, 96*
- Drikkelag, 185*, 191 f., 213*
- Digter, 23*
- Munk med phallos, 202
- Fløitespiller og danserinde, 21*
- Den sleipe taler, 204*
- Mand og kvinde, 201*
- Kampen om hjertets borg, 91*
- Kvinde med barn, 202*
- Hjemkommen kriger finder sin hustru gift, 192*
- Falden kvinde tilbydes egteskap, 192*
- Undervisning, 193*
- Kongen overrækker et retsdokument, 196*
- Dommer og arving, 197*
- Arvingen trykker kongens haand, 197*
- Godseier og leilænding, 198*
- Jord indløses, 198*
- En handel indgaaes, 199*
- Forbryder straffes, 199*
- Kvæghandel, 200
- Manddrap, 200*
- En henrettelse, 200*
- Seilads, 200*
- Ældre mand hjælpes av yngre, 202*

IV. PERSONREGISTER.

Se ogsaa register II.

- Abbeden av Alvastra, 207
- Arne Sigurdssøn, biskop i Bergen, 215
- Arnulf av Hovedøen, abbed, 207
- Audfinn [ikke Audun] Sigurdssøn, biskop Arnes bror, 215
- Bendixen, B. E., norsk arkæolog, 32
- Bjarne Erlingssøn av Bjarkø, 191
- Björsätermesteren, 209
- Blanka, norsk dronning, 202 f., 206
- Bugge, Alexander, norsk historiker, 177
- Colard, fransk maler, 139
- Crowlandmesteren, 5
- Dahl, J. C., norsk maler, 63, 181–184
- Dante, italiensk digter, 86, 129
- Diehl, C., fransk kunsthistoriker, 221
- Donatello, italiensk billedhugger, 86
- Duccio, italiensk maler, 122
- Eckhoff, Emil, svensk arkæolog, 209
- Edvard I, engelsk konge, 12, 91, 94 f., 97, 133, 140, 217
- Edvard Confessor, angelsaksisk konge, 10, 122, 133, 136
- Edvard av Westminster, engelsk maler, 9, 10, 12, 14, 34, 91 f., 216
- Epithetos, græsk maler, 21
- Erik Magnussøn, norsk konge 96–98, 109, 134, 140, 177, 198, 212
- Erik Magnusson, svensk hertug, 205, 208
- Eufemia, norsk dronning, 191, 205, 201
- Eufronios, græsk maler
- Faye, A., norsk historiker, 182
- Filip den smukke, fransk konge, 50, 94–97, 140, 177, 193
- Fredrik, hertug av Normandie, 205
- Fredrik II, tysk keiser, 1
- Giotto, italiensk maler, 126—130, 132
- Haakon Haakonssøn, norsk konge, 1, 6, 13–15, 32, 39, 41, 47–49, 53, 60, 74, 89, 95–97, 177, 191, 194, 200, 211, 214, 216, 225, 227, 232
- Haakon den unge, norsk konge, 6, 191

Haakon V Magnussøn, norsk konge, 97 f., 134, 158 f., 177 flg., 189–191, 194, 199 f., 203, 205, 209 f., 231
Haakon VI Magnussøn, norsk konge, 204
Haakon, biskop av Bergen, 98, 179, 199
Haseloff, H., tysk kunsthistoriker, 8
Henrik III, engelsk konge, 1 f., 10, 12–15, 34, 39, 60, 88, 91, 93, 119, 122, 127, 131, 134, 177, 192, 214, 216 f.
Herbert, I. A., engelsk kunsthistoriker, 4 f.
Honoré, fransk miniatyrkunstner. 90 f., 95, 107, 178, 192, 194, 200, 202
Ingeborg Haakonsdatter, norsk hertuginde, 205 f., 208
Johan fra St. Omer, engelsk maler, 10, 12, 91
Jon Raude, erkebiskop i Nidaros, 147, 153
Jon Halldorsson, biskop av Skaalholt, 179
Jørgensen, Ellen, dr , dansk historiker, 6
Jørund, erkebiskop i Nidaros, 153
Kolsrud, Oluf, norsk kirkehistoriker, 96
Kondakoff, N., russisk kunsthistoriker, 221
Laurentius Kalvssøn, biskop av Hólar, 179
Lethaby, W. R., engelsk kunsthistoriker, 91
Liang Kai, kinesisk maler, 22 f.
Lindblom, A., dr., svensk kunsthistoriker, 75, 207, 209
Ludvig IX, den hellige, fransk konge, 1, 14 f., 87, 90, 94
Ludvigspsalterets mester, 89 f., 107, 155
Magnus Erlingssøn, norsk konge, 191
Magnus Lagabøter, norsk konge, 95–97, 107, 109, 131, 134, 140, 177, 194, 196, 199, 200
Magnus Erikssøn, norsk konge, 202 f., 206, 209
Mantegna, italiensk maler, 86
Margreta Skulesdatter, norsk dronning, 6 f
Margreta Valdemarsdatter, norsk dronning, 204
Mathiesen, Henr., norsk historiker, 151
Matthæus av Paris, engelsk munk, 9, 12–14, 41, 50, 75, 82, 96, 214, 216
Mély, F. de, fransk kunsthistoriker, 193
Michelangelo, italiensk maler, 86, 109
Munch, P. A., norsk historiker, 177
Munthe, Gerh., norsk maler, 131
Nikolas Arnessøn, biskop i Oslo, 74, 225
Odo av Westminster, engelsk maler, 9 f., 12, 34, 91 f., 216
Orleans, hertugen av, 139
Ovid, latinsk forfatter, 203
Paasche, Fr., dr., norsk historiker, 151
Peter André, fransk maler, 139
Peter fra Spanien, engelsk maler, 10, 12, 91
Petrus civis Romanus, engelsk kunstner, 122
Petrus Comestor, fransk theologisk forfatter, 178
Python, græsk maler, 21
Rafael, italiensk maler, 114
Reiss, Georg, norsk musikhistoriker, 96
Richard II, engelsk konge, 9
Richard av Stanford, tempelherreordenens leder, 10
Richard av Stokwell, engelsk maler, 92
Richard fra Verdun, fransk miniatyrkunstner, 90
Rubens, flamsk maler, 186, 212
Romdahl, Axel, svensk kunsthistoriker, 178, 207
Schaufelein, Hans, tysk kunstner, 64
Schiertz, F. W., norsk arkitekt, 63–66, 68, 180–83
Schück, Henrik, svensk historiker, 205
Shakespeare, William, engelsk dramatiker, 129
Schøning, Gerhard, norsk historiker, 82, 153 f.
Sigurd Jorsalafarer, norsk konge, 96
Sigurd Eindridessøn, erkebiskop i Nidaros, 216
Skule Baardssøn, norsk hertug, 147
Stephan, engelsk maler, 92
Storm, Gustav, norsk historiker, 198
Stothard, Ch., engelsk maler, 12
Sverre, norsk konge, 5, 191, 193
Theophilus, tysk munk, 19
Thomas ab Aquino, italiensk theologisk forfatter, 1
Thomas, engelsk mester, 92, 133 f., 217
Thompson, Yates, engelsk samler, 5
Þórðarson, Matthías, islandsk arkæolog, 165
Thránd Fisiler, flamlænder ved kong Erik Magnussøns hof, 198, 212
Tizian, italiensk maler, 113
Torp, Alf, norsk sprogforsker, 231
Vilhelm Rufus, engelsk konge, 9
Vitzthum, Georg, greve, tysk kunsthistoriker, 4, 91, 93, 95, 223
Wallem, F. B., dr., norsk arkæolog, 149
Walter fra Colchester, engelsk maler, 9, 12, 34
Walter fra Croxton, engelsk guldsmed, 14
Walter fra Durham, engelsk maler, 10, 12, 16, 18, 91–93, 131–135, 217
Whistler, James, engelsk maler, 226
William fra Florents, engelsk maler, 10, 91, 121
William fra Westminster, engelsk maler, 10, 91–93
Wodecroft, John, engelsk maler, 92
Zorn, Anders, svensk maler, 105
Øystein Erlendssøn, erkebiskop i Nidaros, 5, 38, 147, 150, 153

V. STEDSREGISTER.

Se ogsaa register I a.

Aardal k. i Sogn, 231
Ahausen, by i Westfalen, 64
St. Albans kloster, England, 9, 12 f., 157, 216
Amiens, 4
Antiochia, 10, 135
Apostelkirken i Bergen, 140
Aragon, 18
Baahuslen, 53
Bamberg, 64
Barcelona, 18, 20
Bergen, 14, 31 f., 39–51, 58, 60, 70, 75 f., 81 f., 87, 89, 97–100, 107, 109, 113, 116, 119, 122 f., 129–48, 155 f., 162 f., 166, 168, 175, 177, 186 f., 198, 203, 208, 212, 214 f., 219, 224 flg., 229 flg.
Blomskog stavkirke i Vermland, 209
Bourges, 174
Bruxelles, 83
Burgund, 126, 206 f., 210
Bury St. Edmund's kloster i Suffolk, England, 5, 38, 92, 149
Byzants, 23, 25, 50, 221 f.
Canterbury, 6, 122
Champagne, 91
Charenton i Norfolk, England, 10
Chartres-katedralen, Nordfrankrike, 4, 8, 50, 64
Crowland-abbediet i Lincolnshire, England, 39
Dädesjö, Småland, 207
Danmark, 97, 209 f., 224
Dublin slot, 10
Eidskogen, 209
England, 2, 4, 8–12, 18, 39, 41, 49 f. 58, 75, 82, 91, 93 f., 97, 99, 107, 113, 117, 124, 131, 149, 177, 180, 194, 207, 210, 216 f., 223
Flandern, 93, 115, 124, 203
Florents, 10, 221
Frankrike, 1, 12 f., 50, 82, 87, 89, 92 f., 97, 99, 113, 117, 177, 180, 207, 215
Gaara stavkirke i Telemarken, 179*–183
Grinaker k. paa Hadeland, 76
Guildford slot i Surrey, England, 9 f.
Haakonshallen i Bergen, 14, 39, 131, 135
Hallingdal, 55, 63
Hamar, 82, 214
Henrikshallen i Westminster, 131*–136*
Hovedøens cistercienserkloster, 157
Innsbruck i Tyrol, 19
Island, 19–21, 175, 179, 202
Italien, 1, 10, 12, 18, 93, 113, 120, 123 f., 127, 203
Jerusalem, 135–137
Katalonien, 18
Kenilworth, Warwickshire, England, 95
Kinn k. i Søndfjord, 29
Konstantinopel, 102
Köln, 93
Leyden, 19
Lincoln, 39
Linköping, 207–209
London, 14, 39, 60, 75, 88, 95, 98 f., 107, 122, 131, 157, 160, 221
Markuskirken i Venedig, 29, 64, 222
Montpellier, 19
München, 19, 53
Nicolai-kirken i Örebro, 207

Nidaros, 70, 81, 83, 86—89, 100, 144—147, 153—156, 165, 179, 212, 216, 229, se ogsaa Trondhjem
Northampton slot i Northamptonshire, England, 10
Nôtre Dame, Paris, 4
Nottingham slot, 10
Olavsklostret i Oslo, 76, 131
Oslo, 40, 49—53, 60 f., 63, 68—70, 72—75, 78, 89, 98, 100, 115, 130 f., 144, 154—62, 165 f., 169, 177 f., 181, 185—90, 203—210, 212, 214—216, 219, 224 f., 229 f.
Paris, 8, 14, 23, 42, 50, 83, 87, 93, 95, 97—99, 107, 142, 147, 157, 160, 178, 193 f., 202, 211, 217, 221
Peterborough-katedralen i Northamptonshire, England, 93
Ranrike, 214
Ravenna, 26
Ringebu, 76
Rochester-katedralen i Kent, England, 12
Rom, 121 f.
Romerike, 214
Salzburg, 19
St.e Chapelle, Paris, 89, 96—98, 103
Siena, 88, 91, 119
Ske k., Baahuslen, 53
Skotland, 97, 191
Slesvig, 210
Spanien, 10, 12, 18
Stavanger, 82, 131, 214
Stavanger bispegaard, 214
St. Stephanus' kapel i Westminster, 9 f.
Strassburg, 19
Sverige, 205 flg., 231
Syrien, 221
Telemarken, 182
Tingelstad k. paa Hadeland, 231
Tinn, Telemarken, 53
Tours, 90
Trondhjem, 82, 115, 142—144, 148, 153, 155—157, 229 f., se ogsaa Nidaros
Trondhjems domkirke, 29 f., 38, 82, 87, 97 f., 107, 120, 142 f., 145, 148, 153
Trøndelagen, 39, 82—88, 110, 144, 146, 148, 151 f., 156, 176, 208, 214
Tyrkiet, 101
Tyskland, 18, 97
Tønsberg, 206, 216
Valenciennes, 19
Vermland, 208
Vestlandet, 29, 44, 55, 99, 166, 172, 189, 203, 230
Viken, 49, 206, 209 f.
Værdalen, Øvre, 151
Westfalen, 18
Westminster, 5, 9—13, 39 f., 91 f., 95, 119, 121 f., 131—135, 138
Wien, 53
Winchester slot i Hampshire, England, 10
Windsor slot i Berkshire, England, 10, 91
Woodstock slot i Oxfordshire, England, 10
Ægypten, 221
Östergötland, 207
Østlandet, 55, 63, 76, 166, 169, 189, 230

RÉSUMÉ FRANCAIS

PRÉFACE

Ce livre a plus que bien d'autres été marqué par la fatalité. — Il y a plusieurs années que le projet en fut formé; le livre devait alors être accompagné de nombreuses planches en couleurs. — Depuis, j'ai constamment travaillé dans cette intention et sur ce sujet, comme en témoignent d'ailleurs mes différentes études menntionées à l'index qui accompagne ce livre, dont la publication dut être précipitée étant donné les circonstances.

Le Directeur de l'Imprimerie-Librairie John Grieg, Alf Grieg, dont le nom est inscrit en tête de ce livre à côté de celui de mon ami Haakon Schetelig, était tout disposé à assurer sa part de l'oeuvre.

Rien ne fut négligé pour que le livre, dont certaines parties avaient été publiées en 1915 dans le numéro de printemps de «Kunst og Kultur», fût aussi riche et complet que possible.

L'ouvrage fut prêt pour la Noël 1915. C'était un in-quarto de 256 pages avec 17 planches, 245 illustrations digne en tout point de la vieille imprimerie dont il sortait.

Le livre n'attendait plus, pour être publié, que le résumé français qui devait l'accompagner, lorsque l'incendie de Bergen, en janvier 1916, en détruisit tout le tirage. — Il ne restait que le seul exemplaire aux mains du traducteur français. Et cet exemplaire unique est maintenant une rareté bibliographique, un document et une curiosité.

La nouvelle édition est dans l'ensemble et pour l'essentiel une réimpression de l'ancienne. Quelques chapitres ont été remaniés. L'auteur a cru, par ces modifications, mieux préciser certains points de vue.

HAAKON HAAKONSØN ET L'ART ANGLAIS ET FRANÇAIS

Haakon Haakonsøn régna de 1218 à 1264. Il fut dans l'histoire de Norvège le prince ami des arts. Son programme est clairement formulé dans le «Miroir des rois»: la puissance royale, y est-il dit, est la source non seulement de toute civilisation publique, mais encore de tous les plaisirs raffinés de l'existence. H. H. était en rapports étroits avec St-Louis, Frédéric II d'Allemagne et Henri III d'Angleterre. C'est ainsi que St-Louis chargea le célèbre historien et artiste Mathieu de Paris de se rendre à la Cour du roi norvégien pour lui proposer de prendre part à sa croisade. Avec Henri III, il y eut un échange constant d'ambassades et de présents: à la mort d'Haakon, Henri III prit le deuil et le déclara «son ami particulier». Des documents prouvent que l'orfèvre Walther de Croxton qui en 1236 avait exécuté le propre sceau d'Henri III, en fabriqua un autre dont le roi fit présent à Haakon: les sceaux des deux rois sont en effet entièrement semblables. En 1225, le roi Henri chargea son peintre et orfèvre Edward de Westminster d'exécuter pour Haakon une couronne, avec des fleurs en relief, toute pareille à la sienne. Le plan du château de Haakon à Bergen montre également dans l'ensemble et les détails de grandes ressemblances avec le Westminster Hall d'Henri III.

La Légende de St-Olaf est adoptée comme sujet de peinture exactement à la même époque dans l'est de l'Angleterre et en Norvège. (Yates Thompsons Collection de Londres). Un intéressant exemple en est trouvé dans deux psautiers, l'un peint en Angleterre et destiné à la Reine de Norvège (Cabinet d'estampes de Berlin), le second peint en France à l'école des peintres de la cour sous Philippe Auguste et destiné à la fille de la même Reine (Bibliothèque Royale de Copenhague). Une miniature dans le premier de ces psautiers représente le Roi, la Reine et leur fils.

Il convient enfin de mentionner l'étroite amitié qui unissait le roi à Mathieu de Paris, dont nous parlions à l'instant. Ce remarquable personnage, à la fois artiste, historien et diplomate, était en relations avec Henri III et St-Louis. En 1248, il rendit visite à Haakon et séjourna un an en Norvège. Cette visite n'est pas sans importance pour les rapports artistiques entre la France, l'Angleterre et la Norvège: c'est en effet Mathieu de Paris qui, en sa qualité de moine, présida à tous les travaux artistiques exécutés au couvent de St-Alban, près de Londres — travaux qui sans aucun doute eurent leur influence sur le style artistique qui se développa à Londres sous Henri III.

Henri III et St-Louis s'intéressaient vivement l'un et l'autre aux progrès des arts dans leurs pays et un style spécial de la cour se créa aussi bien à Paris qu'à Londres. La Ste-Chapelle à Paris en est le monument architectural le plus net et les nombreux châteaux de Henri III représentent pour nous ce qu'était le style de la cour anglaise de cette époque. En même temps se fondait une école de peintres qui s'adonnèrent à la peinture monumentale.

A côté des représentants de l'ancien art ecclésiastique, nous connaissons par leur nom une série de peintres de cette école royale dont les oeuvres sont mentionnées dans les monuments historiques. Ce sont les oeuvres bien connues de ces peintres gothiques anglais et français, depuis leurs miniatures jusqu'à leurs oeuvres monumentales qui doivent servir en quelque sorte de toile de fond à la merveilleuse floraison de la peinture norvégienne au 13e siècle.

NOS RETABLES. TECHNIQUE ET STYLE

Les oeuvres qui nous restent du moyen âge sont surtout des retables. Nous avons aussi quelques séries de plafonds. Comme on sait, il ne subsiste dans toute l'Europe qu'un petit nombre de retables. A part l'Espagne, c'est la Norvège qui en possède la collection la plus riche.

Le côté purement technique de la peinture a été étudié au moyen âge par de nombreux auteurs et il existe en diverses bibliothèques des manuscrits depuis longtemps connus des historiens de l'art. La littérature norvégienne a eu des livres de ce genre: dans l'encyclopédie islandaise les questions relatives à l'exécution des retables sont traitées sous forme de lettres à un artiste. Malheureusement la dernière partie du manuscrit est détruite, mais il en reste assez pour donner en tout cas une idée de la technique dont on usait pour préparer les fonds.

LE MAITRE D'ULVIK ET LA VIEILLE ÉCOLE

Le début de l'école de Bergen, capitale de Haakon Haakonsøn est représenté par le beau retable d'Ulvik qui représente le Christ assis au milieu des apôtres. Nous avons là une parenté avec les oeuvres anglaises, comme le montre le psautier anglais de la p. 4. Cette oeuvre est parente du psautier de Peterborough qui se trouve à la société d'archéologie de Londres. Notre retable est un travail de riche coloris.

Il semble qu'il y ait eu à Bergen une école plus ancienne se rapprochant de l'impressionisme populaire de la basse-époque byzantine où l'on voit des couleurs claires et parfois blanches appliquées sur la couleur fondamentale. Il ne reste malheureusement que peu de traces de l'église de Røldal, mais même s'il est impossible de prouver un rapport direct entre le maître d'Ulvik et cette école ancienne, certains caractères de leur coloris semblent indiquer que ce rapport existe. Une miniature, représentant un Christ imberbe assis sur un trône, montre que des motifs plus anciens ont été connus dans notre école de peinture.

LE MAITRE DE KINSARVIK ET SON ENTOURAGE

Après le Maître d'Ulvik apparaît le Maître de Kinsarvik. Tous deux furent en relations avec Haakon Haakonsøn.

L'art du Maître de Kinsarvik marque un stade ultérieur de cette école. Le sujet est une crucifixion avec, des deux côtés de la croix, les apôtres Pierre et Paul et une représentation allégorique de l'Eglise et de la Synagogue. C'est une oeuvre artistique de premier ordre. Les nombreuses couleurs du Maître d'Ulvik sont fortement développées et utilisées d'une façon très dramatique. Ces oeuvres dont le coloris montre des caractères communs, représentent la période la plus ancienne du style de cour de Bergen.

Le sentiment de la ligne qui distingue le Maître de Kinsarvik se retrouve dans deux retables sans couleurs, l'un à Hauge, l'autre à Kaupanger. Ce dernier représente des scènes intéressantes de la légende de St-Olaf, un cycle qu'on trouve déja fort tôt dans les miniatures anglaises (voir p. 3).

Toutes les promesses contenues dans l'art du Maître d'Ulvik nous les trouvons en bonne partie réalisées dans l'oeuvre du Maître de Kinsarvik. Il fut un homme de métier et un grand artiste dont la forte impulsion assura le développement de l'école de Bergen.

LE FRAGMENT DE FET

C'est un véritable petit chef-d'oeuvre que cette charmante peinture, témoignant d'une puissance et d'une inspiration tout autres que celles des maîtres d'Ulvik et de Kinsarvik. Point de coloris ici; point de relief; dans les couleurs, aucune nuance. Les couleurs se détachent unies et fortes dans leur sobriété pleine de style. Cette oeuvre est plus apparentée aux oeuvres françaises que les tableaux des maîtres d'Ulvik et de Kinsarvik.

Contrairement aux maîtres précédents dont l'art se rattachait aux influences anglaises par l'intermédiaire de la maison royale, nous avons ici un peintre inspiré par l'art ecclésiastique.

Le fragment de Fet est la première oeuvre d'une école nouvelle que nous verrons se développer par la suite, très vraisemblablement une école écclésiastique qui s'opposera à l'école des peintres de la cour. Elle en diffère surtout par le sentiment des couleurs et des lignes.

LA PEINTURE PROVINCIALE DANS L'OUEST DE LA NORVÈGE

Dans les provinces de l'ouest on trouve les traces d'une peinture murale fort intéressante avec, de temps en temps, un cachet provincial marqué.

Cet art que l'on observe surtout dans les églises de bois avec son ornamentation curieuse et si riche de fantaisie, doit naturellement s'inspirer d'autres principes esthétiques que l'art d'atelier des retables.

Les églises de bois au moyen âge en Norvège étant très sombres, les couleurs sont crues et les lignes fortement marquées.

Au lieu du dessin précis, des lignes fines et des couleurs fondues des retables, auxquels on a renoncé par la suite, on observe des effets puissants, où se joint un peu de la lourdeur des primitifs. Un tabernacle richement décoré de Hoprekstad est un exemple de ce genre de peinture, de même les restes de Kinsarvik et de Aardal sont des souvenirs de cet art primitif et intéressant.

Quelques poutres peintes de l'église de Røldal sont aussi très intéressantes. On y remarque des tendances d'un goût plus ancien — un goût du XIIe siècle qui subsiste encore, mais dont les traces sont presque effacées.

Dans leur ensemble, ces peintures offrent aussi un vif intérêt, car c'est avec elles que nous voyons s'esquisser à Bergen sous Haakon Haakonsøn la peinture classique.

L'ÉCOLE D'OSLO ET LE MAITRE D'HITTERDAL

Tandis qu'une école de coloristes se développait dans la résidence royale de Bergen, nous trouvons à Oslo une école de peintres travaillant d'après d'autres principes. Le Maître d'Hitterdal est le premier artiste de cette école et son influence a très fortement marqué les oeuvres qui suivirent. Nous avons ici à faire à une école ecclésiastique d'esprit plus conservateur qui, pour le dessin et la couleur, s'inspire des styles plus anciens. Les couleurs du Maître d'Hitterdal ont un éclat pur comme l'émail byzantin. Il s'inspire de l'art ancien, plus riche de fantaisie; son Christ trônant au milieu des apôtres est étrange et rappelle les oeuvres byzantines. Les apôtres qu'il peint assis, présentent, tant dans les plis des vêtements que dans la position des jambes, des marques bien nettes d'influences venues des dernières époques byzantines. C'est le même style qui se développe à Paris sous Philippe Auguste et que nous trouvons représenté en Norvège par le magnifique psautier de la princesse Christine.

Le Maître de Hitterdal est le grand fondateur de l'école d'Oslo, et presque tous les Maîtres qui le suivent pendant la première époque du gothique n'hésitent pas à lui rendre hommage par de fréquents emprunts.

A la même époque, de grands sculpteurs appartenant à la même école travaillent à Oslo.

LA PEINTURE MURALE. LE PEINTRE ÉPIQUE DE TORPE. LE PEINTRE PAYSAN D'AAL. LE MAITRE DE ST-HALVARD DE VANG ET LE MAITRE DÉCORATEUR DE VESTRE SLIDRE

En vérité, c'est dans cette école d'Oslo que nous pouvons étudier la peinture classique. Nous allons la voir sortir du style créé par le Maître d'Hitterdal. L'oeuvre la plus ancienne est peinte sur la voûte qui se trouve devant le choeur de l'église de Torpe. Elle représente un Christ trônant au milieu des apôtres, avec des scènes de la Légende de Ste Marguerite au-dessous, et enfin une Crucifixion, où le Crucifix lui-même manque, mais où nous avons sur un fond ornementé Ste Marie et St Jean, l'Eglise et la Synagogue. La parenté avec le Maître de Hitterdal est claire et nette. Des détails ornementaux comme l'auréole et le cordon de frise prouvent une étroite affinité. On peut voir toutefois qu'il y a quelque chose de nouveau, sans se rendre exactement compte de ce que c'est. Cette oeuvre n'a point la clarté sobre qui faisait la force du Maître d'Hitterdal.

Les peintures de l'église voisine, à Aal, sont d'un style encore moins calculé. L'artiste est le type du peintre paysan: son talent jeune et hardi se joue des règles du style avec une naïveté qui lui est propre; les détails ornementaux sont exagérés, le dessin négligé. Mais sa manière de traiter la ligne montre nettement les éléments nouveaux qui ont enrichi le style d'Oslo.

C'est la légende locale de St-Halvard qui donne à l'ouest de la Norvège son caractère religieux particulier. Dans l'église démolie de Vang (Valdres), des motifs tirés de cette légende étaient peints sur les plafonds. Ils ont disparu et nous ne les connaissons que par des reproductions; il est donc impossible de tirer des conclusions précises sur leur style. L'artiste appartient à la même école mais semble avoir ramené à plus de discrétion la richesse linéaire du Maître d'Aal et semble en général posséder une manière plus tranquille.

Une oeuvre de Vestre Slidre apparentée de près aux peintures de Vang, nous fournit l'indice d'un talent décoratif riche et original.

Toutes ces oeuvres sont à bien des égards des travaux de seconde main et on a l'impression qu'un artiste plus grand doit avoir exercé son activité à Oslo et que les différentes oeuvres que nous avons examinées ne sont que de pâles reflets de son art.

LE MAITRE IGNOTUS

Nous trouvons maintenant le Maître Ignotus à la tête d'un groupe d'artistes. Sa personnalité d'artiste transparaît sous celle de ses élèves et de ses contemporains.

A travers les copies et les copies de copies, on devine le Maître; la peinture chinoise et l'art antique nous offrent des exemples analogues.

Il s'agit de savoir s'il nous est possible de nous faire une idée claire de cet artiste inconnu de l'école d'Oslo. Il faut pour cela examiner les autres oeuvres de cette école. Dans l'église de Volbu (Valdres), on trouve un retable resté en place, représentant St-Blaise. Cette oeuvre se rapproche beaucoup, au point de vue du style, des plafonds de l'église d'Aal. Elle est pour la même raison apparentée de près à une oeuvre d'une plus grande valeur artistique: la madone, peinte sur retable, de Tingelstad. La nouvelle manière de traiter la ligne apparaît d'une façon plus marquée dans les deux oeuvres. Plus clairement qu'ailleurs, nous sentons l'influence et l'action d'un artiste supérieur á travers des travaux d'élèves.

L'église de Faaberg nous offre l'exemple d'une oeuvre de style ample où les lignes sont traitées avec force et sûreté. C'est cette sûreté dans le style qui manque souvent aux autres oeuvres. Il nous faut admettre que nous sommes en présence d'une oeuvre dûe au maître dont le style a marqué tous les travaux ultérieurs de l'école d'Oslo. Cette oeuvre — le triptyque de St-Pierre — forme le centre d'un groupe important et nous pouvons par là nous faire une idée du maître Ignotus. Il continue le style linéaire de l'école d'Oslo et ses affinités avec les artistes de l'Est de l'Angleterre sont évidentes.

A Londres, les écoles monastiques continuent l'ancien style de dessin à côté de l'école des peintres de la cour où travaillaient aussi des artistes étrangers. Nous avons à Oslo le même phénomène. Il est aisé de constater la ressemblance entre le triptyque de St-Pierre et le style de Mathieu de Paris à St. Alban. Mathieu de Paris a conservé beaucoup du vieux style monastique anglais et il en est de même des artistes appartenant au groupe dont nous nous occupons ici.

AMICUS SCULPTORUM

Le style du maître Ignotus d'Oslo se continue sous l'influence de nouveaux courants dans l'oeuvre du Maître du retable de la Passion de Tingelstad. Il se développe dans le sens d'une simplification du sentiment linéaire, auparavant riche jusqu'à l'outrance. Le Maître de Tingelstad travaille à des oeuvres de sculpture et nous retrouvons chez lui la simplification qu' on remarque dans les sculptures d'Oslo. Le style linéaire calligraphique de l'école passe au second plan et un style plastique avec une sorte de relief se développe. Tous ces travaux portent la marque des nouveaux courants de style qui surgissent et cherchent à se fondre. Il est clair que les oeuvres des sculpteurs et des peintres ne sont pas isolées et ne peuvent pas être considérées isolément. Il faut les étudier ensemble pour se former une idée plus complète du style gothique en formation.

LE MAITRE DE LA MADONE DE TRONDHJEM

Des relations intimes existaient entre le centre parisien d'architecture gothique et la cour épiscopale de Nidaros. Plusieurs archevêques avaient reçu leur éducation à Paris, de sorte que les formes artistiques les plus spécifiquement françaises étaient accueillies dans leur ville. Aussi bien la sculpture que les dessins en creux des pierres tombales de Trondhjem révèlent des rapports évidents avec l'art français.

Le seul qui nous reste au début de la période gothique, celui de Børseskogn, révèle le même rapport avec le style parisien aux lignes sévères et nettes, tel qu'il apparait dans le manuscrit bien connu des miracles de St-Denis. Une solidité objective caractérise la forme du Maître: sa concision représente un des côtés essentiels de l'esprit artistique du moyen âge.

C'est la seule oeuvre que nous ayons de la vieille école de Nidaros et comme plusieurs autres oeuvres sculpturales de la même époque, elle est un témoignage de l'influence française. Nous trouvons des réminiscences de l'art du XIIe siècle dans un crucifix de l'église de Horg dans la région du Nord, réminiscences que l'on pouvait déjà signaler dans les volets du tryptique de Røldal et dans les poutres peintes de la même église.

Grâce à certains documents littéraires, on connaît l'existence de plusieurs retables représentant différents épisodes de la vie de la Vierge, de la Passion, la légende de St-Christophe, celle de St-Nicolas, de Ste Catherine et Ste Marguerite.

Aucun de ces retables ne s'est conservé jusqu'à nos jours.

LA PEINTURE A L'ÉPOQUE DU HAUT-GOTHIQUE

C'est après une étude approfondie de la peinture française et anglaise de l'époque que l'auteur s'efforce à déterminer le fond sur lequel la peinture norvégienne postérieure doit être considérée.

C'est l'art français depuis le Maître du psautier de St-Louis jusqu'à Honoré, l'art anglais avec les peintres de Cour d'Henri III et d'Edouard I^{er}, ainsi que les écoles monastiques de l'Est d'Angleterre qui ont exercé une grande influence sur la peinture norvégienne.

LE MAITRE DES MIRACLES DE MARIE

C'est dans l'école de peinture de Bergen, avec une série d'artistes éminents, que se développa un véritable sentiment du style. Quatre maîtres éminents, sans compter un certain nombre de moindre importance, semblent avoir vécu simultanément dans cette ville. Tous ont représenté la Vierge Marie. Le premier, c'est le Maître des Miracles de Marie, qui a peint la Madone d'après les légendes du «Dissipateur», fort belle oeuvre qui se trouve à Dale, et ensuite les légendes «de la tête trouvée dans le tombeau du Turc». Le Maître de Dale a étudié à Paris. Son art n'aurait point vu le jour sans le maître génial du Psautier de St-Louis; il a subi également l'influence du peintre Honoré. Il faut toutefois le considérer comme un maître indépendant par la richesse de son coloris, l'exactitude de ses carnations et la sûreté de son dessin. Le retable de Nes, apparenté à celui de Dale, a plutôt le caractère d'une esquisse et semble être une peinture de second rang de notre artiste, mais pourtant pleine de vivacité et d'esprit.

Le premier tableau est caractérisé par l'abondance des motifs décoratifs empruntés à l'architecture de l'époque.

Les miniatures du psautier de St-Louis représentent la première manifestation de ce style et ont exercé une grande influence sur les peintures de l'école de Paris qui les ont suivies. C'est ce goût parisien qui maintenant se révèle à Bergen.

Dans le 2ème tableau, la composition du Maître est différente: les ogives architecturales ont disparu, les épisodes de la Passion sont séparés, chacun dans un panneau rectangulaire encadré d'un ruban.

Toutes ces oeuvres sont intéressantes par l'influence qu'elles ont exercée.

LE MAITRE DE LA VIE DE MARIE

Le Maître des Miracles de la Vie de Marie agit vivement sur quelques artistes et inspira leur art.

Nous avons ainsi dans le peintre que nous appelons Maître de la vie de Marie, un artiste conservateur qui appartient au même cercle que l'auteur du fragment de Fet, avec la différence toutefois que ses oeuvres montrent des traces bien nettes du style haut-gothique. Ce n'est toutefois que dans les lignes et les caractères tout à fait extérieurs que nous remarquons le nouveau style représenté par le Maître des miracles.

La parenté entre notre peintre et l'auteur du fragment de Fet est claire. Nous avons la même coloration lourde, simple, sans nuances et sans aucun sens du relief. C'est la vieille technique de polychromie qui apparaît dans son oeuvre, contrastant vivement avec celle du Maître de Bergen et ses effets d'ombre et de lumiére. Il est naturel de voir dans l'art du Maître de la Vie une continuation des traditions ecclésiastiques.

Le Maître de la Vie de Marie emprunta à l'époque nouvelle la simplicité de la ligne et l'accentuation des contours, qui rendent plus sensible encore l'orientation vers le classique. Il adopta aussi les chevelures mieux travaillées et les motifs d'architecture plus réalistes. Cela d'autant plus volontiers que ces détails lui paraissaient secondaires.

Il reste pourtant un maître austère avec une forte personnalité, pour qui le style cérémonieux et compassé du moyen-âge représentait à cette époque un pouvoir non seulement artistique, mais encore plus religieux. Et cet art qu'il aimait, il le défendit avec ses armes — la ligne et la couleur.

LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE MARIE

Ici nous nous trouvons encore rattachés aux maîtres anglais qui, avec le psautier d'Arundel du British Museum, introduisirent le goût français en domaine anglais.

Ce peintre représente des scènes légendaires de l'enfance de Marie. Notre Maître est un réaliste convaincu, comme l'indiquent clairement à la fois son ornementation, son souci des effets de lumière, sa peinture des personnages. C'était un peintre hautement doué au point de vue technique. Il avait l'éxécution facile. C'était un artiste parmi les lourds artisans du moyen âge.

Remarquez dans «le Mariage de la Vierge» les types remarquablement variés des prétendants et les effets de lumière si réalistes des draperies. Les contours accentués et les lignes raides disparaissent; c'est par le contraste des ombres et des lumières que se modèlent les figures. Les couleurs sont composées et diversement associées. Les draperies sont roses à reflets variés, jaunes, gris-brun en gamme, et surtout verdâtres. Grâce à une technique pleine d'élégance, ces nuances violentes mettent de la légèreté dans les draperies qui risqueraient autrement d'être lourdes. Le jeu de ces nuances introduit de l'animation et du mouvement dans l'ensemble.

Quant au type de la Vierge, c'est un exemple du réalisme du temps. Au lieu des «Vierges» françaises qui succédèrent aux «Mères» byzantines, nous avons maintenant un type de «Madone» plantureuse «à la Rubens».

LE MAITRE DE LA «MATER MISERICORDIAE»

Ce peintre très personnel est en opposition directe avec le Maître de la Légende; ses tons sont plus lourds et plus sombres, et l'on découvre vite des motifs architecturaux qui indiquent d'autres sources que la France et l'Angleterre.

C'est l'art particulier de retables que nous retrouvons ici, avec les meubles en forme de tour qu'il place dans ses compositions; également avec le banc sur lequel la Madone est assise; de même qu'il y a quelque chose d'italien dans toute l'oeuvre.

Cette influence étrangére, il peut l'avoir subie à Londres même, où séjournaient à la même époque non seulement des peintres italiens, mais aussi les ouvriers d'art de la famille des Cosme, qui élevèrent les tombeaux fastueux d'Edouard le confesseur et de Henri III à Westminster.

A divers points de vue, il marque une continuation des traditions ecclésiastiques, tout en ayant pourtant suivi les nouveaux courants artistiques, y compris les Italiens.

Notre maître s'inspire de sources inconnues des autres artistes. Il semble qu'il ait eu pour tâche de synthétiser notre art en cherchant à unir les courants artistiques opposés: écclésiastiques et mondains, étrangers et nationaux. La gravité de l'école monastique s'allie dans son oeuvre aux audaces de l'autre école. On devine en outre de nouvelles impulsions.

LE CHEF-D'OEUVRE DE L'ÉPOQUE

Pour avoir des points de comparaison, l'auteur examine l'oeuvre du maître du Giotto à la Madonna dell' Arena, qui est le premier musée de peinture de notre époque et où les oeuvres d'art commencent, si l'on peut dire, à prendre le caractère d'oeuvres de Musée.

Nous retrouvons dans notre art norvégien la même tentative énergique pour amener la peinture à s'affranchir de l'architecture. Un certain rapport spirituel s'établit entre nos retables, de caractére encore simple, et l'art puissant du Giotto.

LA SALLE DU ROI HENRI ET LA SALLE DU ROI HAAKON. LA PEINTURE PROFANE

Dans le détail de son architecture, la salle du roi Haakon se révèle proche parente de celle du roi Henri au palais de Westminster, qui fut détruite par un incendie. On connaît par des reproductions toute une série de peintures: elles représentent des combats de chevaliers ou des épisodes de leur vie, tout en illustrant des scènes de l'Ancien Testament.

Nous avons conservé dans le retable de Nedstryn un de ces tableaux chevaleresques montrant que cette peinture profane de la Chevalerie a aussi été connue chez nous et qu'elle peut avoir contribué à la décoration de nos édifices publics. Au point de vue artistique, le retable de Nedstryn ne peut certes rivaliser avec nos meilleures productions, mais il témoigne d'une peinture profane pleine de vie, avec un don descriptif marqué. Ce panneau dont l'inscription est en excellent norvégien, conte et représente la légende de la reprise de la Ste-Croix sur les païens.

Le peintre se distingue ici par son pouvoir narratif et fantaisiste. Mais au point de vue du coloris, il n'est pas comparable aux grands maîtres de l'Ecole de Bergen. Il s'est fortement inspiré de ces maîtres auxquels il emprunta les différents éléments de son art. C'est donc un éclectique qui se détache de l'école de Bergen. Son coloris épais et sec semblerait plutôt le rattacher à l'école de Trondhjem.

TABLEAUX DE SAINTS DU PAYS DE TRONDHJEM

Nous trouvons maintenant dans la province de Trondhjem le panneau de Eid qui, malgré un certain archaïsme, une coloration uniforme caractéristique de la vieille école de Trondhjem (retable de Børseskogn), témoigne nettement de l'influence de Bergen (Maître de Kinsarvik et autres).

Cette oeuvre est remarquable par la composition, qualité qui distinguera les vitraux des églises de l'époque et vraisemblablement ceux de la cathédrale de Trondhjem.

Le panneau de Vanelven est d'une médiocre valeur artistique, mais il nous intéresse comme le reflet d'un art bien supérieur, résultant d'une heureuse association du goût français et de la manière de Trondhjem.

TABLEAUX DE SAINTS DU PAYS DE TRONDHJEM

L'art qui se développe à Nidaros est de caractère ecclésiastique. Nous savons qu'il y a eu plusieurs oeuvres consacrées à St-Olaf, mais il ne nous en reste qu'un seul retable représentant la vie du roi: c'est un retable de Trondhjem bien connu, actuellement à Copenhague. Il porte la marque de l'école de Bergen, avec toutefois une certaine originalité. L'autre oeuvre qui nous reste de Trondhjem est aussi un retable de caractère ecclésiastique, représentant l'archevêque Øistein, le grand adversaire du pouvoir royal entre St-Olaf et St-Pierre.

Nous n'avons malheureusement conservé que peu de peintures de Trondhjem datant de cette époque; mais elles paraissent se rattacher dans l'ensemble au style français qu'on goûtait depuis longtemps à Nidaros·

D'après des sources autorisées, il est possible de reconstituer les différents épisodes de la vie de St-Olaf. Nous les trouvons même représentés sur un petit autel transportable. Ces épisodes ont dû être le sujet des nombreux retables qui nous manquent.

Le retable de St-Olaf conservé à Copenhague rappelle beaucoup par les couleurs et le style le retable de Nedstryn, ce qui permet de supposer que l'auteur de cette dernière oeuvre était originaire de Trondhjem.

L'ÉCOLE CONSERVATRICE D'OSLO

Après 1299 la cour se transporte de Bergen à Oslo, et par suite un nouvel élément social s'introduit dans l'ancien évêché. Nous voyons alors le vieux style linéaire se conserver à Oslo et influencer l'ouest de la Norvège (Retables de Øie et d'Aardal).

Le maître d'Øie se révèle conservateur en continuant à répartir ses sujets suivant l'ancienne manière.

Ses carnations (St-Simon) témoignent de l'influence du Maître des Légendes.

Le retable d'Aardal, trouvé dans la région ouest de la Norvège est apparenté indiscutablement au retable d'Øie. Ses auréoles, par leur fini et leur précision, sont caractéristiques de la manière d'Oslo. Nous assistons à un déplacement vers l'ouest du centre artistique et il est curieux d'en étudier les effets sur le développement de l'école de Bergen.

RÉACTION ET FORMES NOUVELLES

Simultanément avec les progrès réalisés par l'école de Bergen au point de vue du coloris, nous observons une réaction en faveur des vieilles couleurs plates et d'une technique sévèrement linéaire L'oeuvre la plus caractéristique dans cette manière est le retable de Tjugum avec la Madone de St Jean-Baptiste et une silhouette de roi maintenant détruite. Le retable de Nes en Sogn témoigne aussi d'un fort souci de la ligne, tandis que le travail des visages porte la trace des nouvelles tendances réalistes.

Un retable norvégien de Reykjavik en Islande est plus apparenté à l'école de Bergen. Nous voyons sortir du style linéaire de Bergen une tentative coloriste curieuse, lorsque dans son panneau le Maître de Samnanger cherche à employer le trait noir comme élément coloriste. Nous avons ici un impressionisme à lignes coupées, une sorte de pointillisme avec le trait, qui s'oppose étrangement au style linéaire ondoyant et, si l'on peut dire, flottant, du vieux-gothique.

Nous sentons maintenant à Bergen l'influence des maîtres d'Oslo au rude talent, qui s'opposent si vivement aux coloristes raffinés qu'étaient les maîtres de Bergen.

L'INDUSTRIE DES TABLEAUX D'AUTEL DANS L'OUEST DE LA NORVÈGE

Une série d'oeuvres, d'ailleurs plus ou moins médiocres, nous fournissent de nouveaux éclaircissements sur l'école de Bergen. Un retable de l'église de Dale porte des traces de l'art du Maître des Miracles. Une crucifixion d'Aardal et une de Røldal nous montrent ce motif en train de dégénérer lentement.

Dans l'église de Vanelven, nous trouvons aussi d'autres représentations des miracles de la Vierge, et le tableau de l'église d'Aardal représente l'enfant juif dans la chaudière ardente.

Une série de nappes d'autel brodées, dans les églises islandaises montre également l'influence de notre art du moyen-âge.

LA PEINTURE A OSLO SOUS HAAKON V

A la suite des querelles avec l'Angleterre et après l'alliance de Haakon V avec Philippe le Bel en 1295, on remarque dans l'art norvégien la prédominance de l'influence française au détriment de l'influence anglaise.

L'exemple le plus frappant s'en trouve dans les sceaux royaux qui, de type anglais jusqu'alors, sont désormais des sceaux français. Un nouveau genre est même inauguré pour un roi de Norvège, puisque c'est seulement dix ans plus tard, que l'on trouve chez les rois de France un sceau correspondant à celui de Haakon V.

En 1295, Petrus Comestor donne une nouvelle traduction de la Bible qui eut au 14e siècle le succès qu'avait eu au 13e la Vulgate. Un grand nombre de ces bibles d'après cette version, dites «historiques» et richement illustrées, se répandent alors à Paris. Et il est curieux de noter qu' alors, à l'instar de ces bibles françaises, une bible norvégienne est traduite d'après la même version pour la cour du roi Haakon. Il y a tout lieu de penser qu'elle était également illustrée. L'original est malheureusement perdu, mais il est fort probable que les bibles islandaises en sont des répétitions. Nous en trouvons une de Reykjavik à Copenhague, illustrée dans le style de l'époque fleurissant alors spécialement à Paris.

Toujours inspiré de ce même style général de l'époque, un style de cour s'implante dans le vieil évêché, comme on peut le voir par des peintures murales et le retable de l'église de Bø en Telemarken.

C'est également à l'école d'Oslo que l'on peut rattacher le document artistique le plus curieux du moyen âge norvégien: un livre de dessin précédemment publié par l'auteur. A côté de groupes entièrement du style d'Oslo, il existe d'autres groupes qui par leur richesse et leur plénitude font présager l'acheminement du gothique vers le baroque.

Dans ce goût là, plus accentué même, il convient de signaler le retable de l'église de Ulnes, dont les riches draperies rappellent cependant le Maître des Légendes de Bergen.

Nous voyons donc par le livre de dessin, la bible de Haakon V, et les retables de Bø et d'Ulnes, que l'école d'Oslo sera en quelque sorte le pont jeté entre le style français et celui de Bergen, entre les traditions françaises plus classiques, et les tendances vers le baroque de l'école de Bergen.

PEINTURE DE GENRE DANS LES LIVRES DE LOIS

Les livres de lois du moyen âge nous montrent les débuts d'une peinture de genre intéressante. Un exemple nous en est fourni par les miniatures dont Maître Honoré illustra les décrétales de Gratien. Nous retrouvons les mêmes débuts dans nos propres livres de loi et dans les manuscrits islandais, qui réflètent plus ou moins l'art norvégien de l'époque.

C'est ainsi que le manuscrit des lois norvégiennes connu à Copenhague (gl. Kgl. Saml. 1154 fol.) contient une belle et intéressante miniature se rattachant à l'art de cour de Oslo sous Haakon V.

Nous avons à faire dans ce manuscrit à un maître fort habile qui nous donne une idée fort nette du style de cour d'Oslo.

A côté de la Bible d'Haakon V, il exista aussi un recueil illustré de lois destiné à ce même roi. D'après les manuscrits islandais on sait qu'il y eut 3 manières norvégiennes d'illustrer ces recueils de lois islandaises. Nous n'en connaissons qu'une directement, celle du recueil de Haakon V; les deux autres apparaissent seulement à travers les répliques islandaises.

C'est encore dans les manuscrits islandais que l'on retrouve les vieilles chroniques norvégiennes illustrées de scènes historiques norvégiennes. Les maisons d'habitation n'ont conservé que peu de traces de cette peinture profane. Un seul exemple, le plafond de Lødve, montre en tout cas l'union de la peinture avec l'architecture de nos maisons de bois.

LA PEINTURE SUÉDOISE ET LA PEINTURE DANOISE

Nous avons 3 séries de peintures suédoises, sans doute apparentées à la peinture de l'Europe, ce sont principalement Dädesjö, Björsäter et Råda.

On remarque dans la peinture suédoise les oppositions et contrastes si caractéristiques de l'école d'Oslo.

L'auteur croit qu'on peut les rattacher à une école déterminée, celle de Linköping, où les traditions locales s'allieraient à l'influence d'Oslo. L'exemple le plus témoignant à l'appui de cette opinion se trouve à Dädesjö, où le vieux style d'Oslo se devine. Alors qu'au contraire toutes les contradictions du style plus moderne d'Oslo s'accusent à Råda et Björsäter. A Råda, c'est le style de cour d'Oslo, tout imprégné du goût français, qui prédomine; à Björsäter au contraire, nous voyons s'affirmer les tendances vers le baroque que Bergen avait léguées à Oslo.

L'intéressant retable de Lögum, où l'influence de l'Europe occidentale est nettement marquée, s'éloigne davantage des peintures norvégiennes qui nous restent.

NOS PEINTRES, ET LA LÉGENDE DE LA VIERGE MARIE AIDANT UN ARTISTE POURSUIVI PAR LE DIABLE

L'auteur examine ici les documents écrits, qui du reste sont fort rares, sur nos peintres du moyen âge.

D'après la loi de la ville, les peintres à Bergen demeurent dans une rue spéciale, entre les armuriers et les orfèvres. On parle d'eux dans quelques documents. Nous ne trouvons qu'un nom: Klemens (Stavanger, 1299). Nous avons conservé un manuel de dessin et un manuel technique de peinture destinés à ces artistes. L'auteur passe alors en revue une série de modèles d'architecture peints par nos maîtres et une suite de peintures architecturales trouvées dans les manuscrits. On parle parfois d'eux dans les recueils de légendes, mais chez nous comme ailleurs manquent les sources écrites qui pourraient fournir une base documentaire à l'histoire de l'art du moyen âge.

LE COLORIS AU MOYEN AGE ET L'ÉCOLE NORVÉGIENNE

Si l'on cherche les manifestations typiques de l'art du coloris au moyen-âge, il ne suffit point de remonter aux manifestations les plus connues des écoles de Londres et de Paris; il faut aller plus loin et nous trouvons sur notre chemin Byzance, la grande ville artistique du moyen-âge.

Byzance a été pendant tout le moyen-âge la ville conservatrice des formes de l'art antique et aux portes de Byzance commence l'Orient. Là se conservaient les restes de l'impressionisme antique et s'y développait en même temps l'art polychrome oriental.

Dans les peintures du moyen-âge nous retrouvons sans cesse les deux courants: la polychromie orientale est considérée comme plus distinguée et plus aristocratique, tandis que le coloris impressioniste reste un élément populaire dans l'art, mais dont il convient de toujours tenir compte dans une étude des peintres du moyen-âge. Il existe parallèlement avec tant d'autres des motifs antiques.

Nous le retrouvons aussi bien dans le dessin que dans la couleur; il se manifeste au 13e siècle et durant la pré-renaissance. Deux courants dirigent donc les peintres du 13e siècle: la polychromie orientale et l'impressionisme antique, et des tentatives sont faites pour obtenir aussi bien des effets de couleur que de lumière.

Le fondateur de l'école d'Oslo, le Maître d'Hitterdal, est le type du peintre polychrome et son style est essentiellement linéaire. C'est le cas de presque tous les maîtres d'Oslo, tandis que l'école de Bergen travaille surtout à perfectionner le coloris.

Le Maître d'Ulvik possède une gamme de couleurs extrêmement riche et fait continuellement de nouveaux essais.

Le Maître de Kinsarvik simplifie cette gamme de couleurs et cherche par contre à intensifier les effets. C'est pour ainsi dire, un dramaturge de la couleur.

Ce sentiment dramatique de la couleur s'harmonise et s'adoucit chez le Maître des miracles; le caractère haché de sa peinture semblerait, autrement, inquiet et tourmenté. Le Maître de la Légende est naturaliste et emploie consciemment les effets de lumière dans sa façon de traiter le coloris.

Le Maître de la Vie était un coloriste conservateur qui se rapproche probablement du vieux style ecclésiastique. En mariant le style archaïque avec le coloris plus moderne, le Maître de la «mater misericordiae» s'efforce d'ouvrir à l'art des voies nouvelles.

En réagissant contre ce sentiment du coloris et en reprenant l'ancien style linéaire, le Maître de Samnanger cherche à produire un effet de coloris par l'accord de la ligne avec les couleurs plates et fondamentales, et a orienté l'art du coloris vers des directions nouvelles.

C'est avec cette dernière tentative que prend fin l'oeuvre de l'école de Bergen.

Oslo maintint longtemps ses traditions conservatrices quant au sentiment de la couleur. Mais cependant, lorsque la cour se transporta à Oslo, le colorisme de Bergen y fit sentir son influence.

L'école de Nidaros commença, en opposition à Bergen, par le polychromisme: elle se rallia plus tôt qu' Oslo au coloris de Bergen, mais en conservant toujours son cachet original.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01449 7347